anxa
86-B
14975

QUELLENSTUDIEN

ZUR

Holländischen Kunstgeschichte

HERAUSGEGEBEN

UNTER DER LEITUNG VON

DR. C. HOFSTEDE DE GROOT

IX

HENDRICK GOLTZIUS

ALS MALER 1600—1617

VON

DR. O. HIRSCHMANN

MIT 15 ABBILDUNGEN

HAAG
MARTINUS NIJHOFF
1916

Geschenk Dr. Hammens
1961

HENDRICK GOLTZIUS

QUELLENSTUDIEN

ZUR

Holländischen Kunstgeschichte

HERAUSGEGEBEN

UNTER DER LEITUNG VON

DR. C. HOFSTEDE DE GROOT

IX

HENDRICK GOLTZIUS ALS MALER

1600—1617

VON

DR. O. HIRSCHMANN

MIT 15 ABBILDUNGEN

HAAG
MARTINUS NIJHOFF
1916

HENDRICK GOLTZIUS

ALS MALER

1600—1617

VON

DR. O. HIRSCHMANN

MIT 15 ABBILDUNGEN

HAAG
MARTINUS NIJHOFF
1916

THE GETTY CENTER

Meinen Eltern

Inhaltsübersicht.

Seite

Leben 1
Goltzius als Maler. 29
Angebliche Bilder vor 1600 31
Die Bilder kleinen Formates auf Kupfer . . . 33
Die grossen Bilder auf Holz und Leinwand . . 42
Bildnisse 61
Das Urteil der Zeitgenossen 64
Die Schüler 65
Verzeichnis der Gemälde 71
Register 97
Nachträge und Berichtigungen 103

Vorwort.

Diese kurze Studie über Hendrick Goltzius als Maler war ursprünglich gedacht als Abschnitt einer das gesamte Schaffen des Meisters umfassenden Monographie. Durch die Einreihung von deren grösserem, den Kupferstecher Goltzius behandelnden Teil in die Serie der „Meister der Graphik" [1]), mit deren Programm ein Traktat über Goltzius als Maler sich nicht vertrug, musste dieses Kapitel dort abgetrennt werden. Die Scheidung konnte bei der merkwürdig schroffen Weise, mit der Goltzius sein so erfolgreich ausgeübtes Stecherhandwerk liegen liess, um den Pinsel zur Hand zu nehmen, zwanglos geschehen. Immerhin möchte aber die vorliegende Studie in erster Linie als Ergänzung zu jener ausschliesslich den Graphiker Goltzius schildernden Monographie betrachtet werden, die ihrerseits in ihrer notgedrungenen Beschränkung kein abschliessendes Bild von dieser in ihren Intentionen so weit ausschauenden Künstlerpersönlichkeit geben konnte.

Im Einvernehmen mit dem Herausgeber der Quellenstudien, Dr Hofstede de Groot, wurde die bereits in dem Bande der Meister der Graphik abgedruckte biographische Einleitung auch hier — durch einige Ergänzungen erweitert — der eigentlichen Untersuchung vorausgeschickt. Durch die

1) Meister der Graphik Bd. IX. Hendrick Goltzius. Leipzig, Klinkhardt und Biermann. 187 SS. und 50 Tafeln in Lichtdruck. — Das Buch, dessen Textteil seit dem Sommer 1914 fertig gedruckt vorliegt, wartet mit so manchem Schicksalsgenossen auf die Beendigung der Weltwirren, um auf dem Markt erscheinen zu können.

Transplantation dieses zu einem grösseren Ganzen passenden Kopfstückes auf einen kleineren Rumpf entstand allerdings in kompositioneller Hinsicht ein kleines Missgewächs, das aber durch die Umstände seiner Entstehung Anspruch auf Nachsicht hat.

Ein glücklicher Zufall, dessen ich mir erst jetzt beim Niederschreiben dieser Zeilen bewusst werde, wollte, dass diese Studie gerade auf den 300-jährigen Todestag des am 1. Januar 1617 verstorbenen Meisters erscheinen wird!

Haag, im November 1916. O. H.

Leben.

(Februar 1558 bis 1. Januar 1617.)

Hendrick Goltzius ist „als Sohn trefflicher, ehrenwerter Eltern zu Mühlbrecht, unweit Venlo, im Februar des Jahres 1558" geboren [1]). Hendricks Vater, Jan Goltz, war Glasmaler. Die Mutter hiess Anna Fullings. Auch Grossvater und Urgrossvater sollen schon Maler gewesen sein. Der letztgenannte stammte aus dem Dorf Heynsbeeck und wohnte später in Venlo. Der Grossvater war Bürgermeister in Kaiserswerth, und Jan Goltz, der Vater endlich, liess sich in Mühlbrecht oder Mühlbracht nieder, wo ihm Hendrick als erster Sohn geboren wurde [2]). Der kleine Hendrick soll ein „dickes, wildes und lustiges" Kind gewesen sein, das sich durch seine Lebhaftigkeit manchen Gefahren aussetzte. Eine Episode, die van Mander aus den ersten Kindheitsjahren überliefert, ist von Bedeutung, denn Goltzius hatte ihre Folgen sein Leben lang zu tragen. Als er ein Jahr alt oder etwas darüber war, tappte er in ein Feuer und verbrannte sich dabei schrecklich beide Hände. Durch verfehlte Behandlung wurde die Sache noch schlimmer gemacht.

---

1) Gewährsmann für die biographischen Tatsachen ist, wo keine andere Quelle angegeben wird, stets Karel van Mander, im folgenden zitiert nach der deutschen Übersetzung von Hanns Floerke, München und Leipzig, 1906; in Klammer beigefügt das Zitat der Originalausgabe von 1604.

2) Floerke (II Anmerkung 383) korrigiert Hymans (Le livre des peintres de Carel van Mander, Paris 1885, II S. 199) gegenüber richtig das Verwandtschaftsverhältnis Hendricks zu Hubert Goltzius, dem Altertumsforscher in Brügge. Dieser ist der Vetter von Jan Goltz, dem Vater.

Die Folge war, dass „die Sehnen zusammenwuchsen und Hendrick die Hand (wie aus einer späteren Stelle bei van Mander hervorgeht, war es die rechte) sein ganzes Leben nicht recht öffnen konnte." Als der Knabe vier Jahre zählte, zog Jan Goltz mit seiner Familie nach Duisburg, wo er am 6. August 1562 das Bürgerrecht erwarb [1]). Dort soll der Knabe in seinem vierten Jahre bereits zur Schule gegangen sein. Aber „statt Buchstaben zeichnete er meist Männchen," und als er „ungefähr sieben oder acht Jahre alt war, bedeckte er überall im Haus und anderswo Planken und Mauern mit Zeichnungen." Jan Goltz scheint es nicht ungern gesehen zu haben, denn er nahm den Sohn aus der Schule, um ihn zeichnen zu lehren und ihm die Kunst des Glasmalens beizubringen. Die Vermögensverhältnisse sollen nicht glänzend gewesen sein. Zudem war die Mutter oft krank, was zur Folge hatte, dass Hendrick, als der Älteste, mehr als ihm lieb war, sich mit seinen jüngern Geschwistern abgeben musste und auch sonstwie im Haushalt angestellt wurde. Er hätte sich aber lieber mehr seiner Kunst gewidmet, als ihm in dieser Umgebung möglich war. „Doch fasste er sich in Geduld und kam, veranlasst durch seine grosse Liebe zur Kunst, darauf, in Kupfer zu ätzen und versuchte auch mit seiner lahmen Hand in Kupfer stechen zu lernen, was ihm gleichfalls so glückte, dass Coornhert, der damals vier Meilen von dort entfernt wohnte, ihn als Lehrling im Kupferstechen annehmen wollte, denn er hatte

1) „*1562 den 6. August by tydenn Wolter Gymme Otto Vogell Burgermeister (ist) Bürger worden Johann Goltz von Keysswerdt syns Amptz eynn Glasemaker dabit eynen Emmer.*" Eintragung im Bürgerbuch von Duisburg. (Notiz aus dem Nachlass von E. W. Moes †). — Noch im 18. Jahrhundert war Duisburg stolz auf diesen seinen Bürger und dessen berühmteren Sohn. Im „Wochentlichen Duisburgischen Adresse- und Intelligentz-Zettel" 1752 Num. XXXI wird beider in einer Abhandlung, die sich auf Schrevelius und Sandrart beruft, ausführlich gedacht. Auch in die Bibliotheca Coloniensis des Jos. Hartzheim, Cöln 1747 S. 119 ist eine, an Karel van Mander sich anschliessende, lateinische Biographie von Hendrick Goltzius aufgenommen.

bereits viele Glasscheibenvorlagen [1]) für Coornhert gezeichnet, die dieser selbst zu stechen beabsichtigte." So schildert van Mander die erste Berührung von Meister und Schüler. Coornhert hat dann in der Folge den jungen Goltzius in der Führung des Grabstichels unterwiesen.

Offenbar auf Veranlassung Coornherts siedelte Goltzius, kurz nach dessen Rückkehr nach Holland, ebenfalls nach Haarlem über. „Goltzius liess sich kurz nach dem grossen Brande, um den Johannistag herum, in Haarlem nieder," berichtet Karel van Mander. Das wäre Ende Juni 1577 gewesen [2]). Im Spätjahr 1576 hatte Haarlem, das seit der grossen Belagerung von 1572—73 in spanischen Händen gewesen war, vor den ständischen Truppen wieder kapituliert. Alsbald kehrte also Coornhert in seine Vaterstadt zurück und ihm folgte, von seinen Eltern begleitet, Goltzius [3]).

1) „*percken*"; Hymans übersetzt genauer „des encadrements". Van Mander braucht den Ausdruck aber allgemeiner im Sinne von Vasaris „quadro". Vergl. R. Höcker, Das Lehrgedicht des Karel van Mander (Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte VIII), Haag 1916. Wortregister S. 464.

2) Nach v. Mander-Hymans II S. 183 Anm. 1.

3) Für das Jahr 1577 besteht auch die Möglichkeit einer Reise nach Südfrankreich. In einem seltenen, dem Erzherzog Albrecht gewidmeten Kupferwerk mit Städteansichten nach Georg Hoefnagel, „*Urbium praecipuarum mundi theatrum quintum, Auctore Georgio Braunio Agrippinate*" s. a., quer f°., findet sich in der Beschreibung von Pictavium (Poitiers) folgende Stelle (fol. 18): „.... *Med(i)o circiter milliari Pictavio in itinere quod Avaricum Biturigum ducit, in via regia, admodum ingens saxum, forma quadratum, quinque lapidibus fulcitum spectatur, in quatuordecim circiter pedum latitudinem assurgens. Plerique viatores solent illi memoriae caussa nome insculpere* etc." Daneben findet man in Kupfer gestochen „*La pierre leuée demie lieue de Poictiers*", und auf dem Stein stehen u. a. folgende Namen: *Gerardus Mercat. A° 1560, Philippus Gallaeus A° 1560, Franc. Hogenberg A° 1560, Georgius Hoefenaglius A° 1561, Hieronymus Wiericx A° 1562, Johannes Sadeler, Henricus Goltz A° 1577, Abrahamus Ortelius, Georgius Braun Coloñ. 1580.* — Mir scheint es aber mehr als zweifelhaft, ob alle die bekannten Träger dieser Namen gerade in Poitiers gewesen seien. Für Goltzius zumal ist eine solche Reise gerade im Jahre 1577, da er nach Holland übersiedelte, höchst unwahrscheinlich. Auch wäre es merkwürdig, dass van Mander davon nicht unterrichtet war. Allem Anschein nach hat vielmehr der Herausgeber auf den Stein an Stelle beliebiger Namen die seines Freundeskreises setzen lassen.

Aussichten auf vorteilhafte Existenzbedingungen mochten für diesen Umzug massgebend gewesen sein. Zwar gab es in Köln auch Verleger für Kupferstecher; aber die Nachfrage nach tüchtigen Stechern war in Holland, und besonders in Antwerpen, grösser. Coornhert vermittelte Goltzius die wichtige Verbindung mit Philipp Galle, der in Antwerpen in die Fussstapfen Hieronymus Cocks getreten war und eine umfangreiche Verlegertätigkeit entfaltete. Goltzius hat die ersten Jahre fast ausschliesslich für ihn gearbeitet. Die Eltern zogen bald wieder nach Deutschland zurück.

Goltzius wusste sich jetzt unglaublich rasch auf eigene Füsse zu stellen. Schon seine guten Verbindungen mit Philipp Galle schufen ihm ein sicheres Auskommen. Bereits 1579 verheiratete er sich, erst einundzwanzigjährig, mit Margaretha Jansdochter, Witwe von Adriaen Matham, die ihm ihren acht Jahre alten Sohn Jakob mit in die Ehe brachte. Durch diese Heirat schuf er sich offenbar vollends eine sorgenfreie Existenz. Das nicht ganz alltägliche Altersverhältnis der beiden Ehegatten gab natürlich Anlass zu einer der üblichen Xanthippenlegenden. Die Frau überlebte ihren Mann. Die Grabschrift aber, die sie ihm zusammen mit seinem Bruder setzte, lautet nicht so, als ob sie die siebenunddreissig langen Jahre ihrer Ehe mit ihrem Manne im Kriege gelebt hätte.

Der Umstand, dass Goltzius die ersten Jahre in Holland für Philipp Galle gearbeitet und 1582 auch dessen Porträt (B. 170) gestochen hat, liess die Frage entstehen, ob er etwa einige Zeit sich in Antwerpen niedergelassen hat. Wahrscheinlich ist es aber nicht, denn van Mander sagt ganz deutlich: „Als Goltzius in Haarlem wohnte (*te Haerlem wonende*), stach er eine Zeitlang für Coornhert und Philipp Galle." Dass Stecher und Drucker so weit auseinandersassen, war gar nichts Aussergewöhnliches; genau so hatte einst auch Coornhert in Haarlem für Hieronymus Cock gearbeitet. Dass Goltzius Galles Porträt gestochen hat, ist ebensowenig ein ausreichender Grund, dem Zeugnis van Manders entgegen, einen Aufenthalt in Antwerpen anzu-

nehmen. Die Möglichkeit einer kürzeren, gelegentlichen Reise nach der bei den damaligen Verkehrsmitteln doch weit abgelegenen Scheldestadt bleibt immerhin bestehen [1]).

Goltzius verschaffte nun in kurzen Jahren seinem Stichel grosses Ansehen. Spätestens seit 1584 hat er schon Lehrlinge beschäftigt. Aus diesem Jahre datieren zwei Kontrakte mit Schülern, denen er unter anderem verspricht, sie mit nach Italien zu nehmen [2]). Er trug sich also damals schon mit dem Gedanken einer Italienreise. Sein Versprechen hat er aber nicht halten können, da ihm die Ausführung seines lang geplanten Vorhabens erst sechs Jahre später möglich geworden ist.

Bereits aus dem Jahre 1586 haben wir Zeugnisse, dass er — also schon vor seinen eigentlichen Bravourleistungen — der gesuchteste Stecher im Lande war. Es ist eine interessante Folge von Briefen, die uns dies überliefert [3]). Die Jesuiten in Rom suchten für die Illustrierung eines Werkes, der „Evangelicae Historiae Imagines auctore Hieronymo Natali Societatis Jesu Theologo", einen Stecher, der die von Bernardo Passaro fertig vorliegenden Zeichnungen vervielfältigen sollte. Ein Vertreter der Jesuiten in Antwerpen wandte sich zu diesem Zwecke an Christoph Plantijn. Dieser hält Umschau, muss aber in einem Brief an den Jesuitenpater Ludovicus Tovardus von seinem Misserfolg berichten. (Brief vom 5. November 1585). „*Neminem vero invenire potui. Jam duo etenim ex melioribus quorum opera me usurum speraveram ut aliquando feceram obierunt infra 10 menses* [4]). *Qui vero ex praecedentibus hic restant aut digni non sunt quibus tale opus committatur aut plane potui et volup-*

1) Die Reise, die Lukas von Leiden 1521/22 nach Middelburg und Antwerpen unternahm, galt als ein Ereignis in dessen Leben, und die Verkehrsverhältnisse waren seither nicht besser, sondern seit der Erhebung der nördlichen Niederlande wohl eher schwieriger geworden.

2) Vergl. A. Bredius, Bijdragen tot de levensgeschiedenis van Hendrick Goltzius, Oud Holland XXXII 1914 S. 137.

3) Vergl. Max Rooses, De plaatsnijders der Evangelicae Historiae Imagines, Oud Holland VI 1888 S. 277 ff.

4) Rooses, ebenda S. 278, meint, dass diese beiden Stecher Peter Furnius und Abraham de Bruijn waren.

tatibus suis perniciosis sunt ita dediti ut nihil ab illis sit expectandum boni nec certi. Reliqui vero novitii vel Gallaeo vel Sadelero [1]) *sunt obligati qui plures desiderant neque quicquam suscipere volunt quod apud se non maneat; .... facta mihi erat spes de quodam perito artifice qui Brugis vivit huc evocando sed hactenus frustra* [2]). *Vidi quoque specimen operis illius nequaquam vel minima in parte cum Goltzio comparandum* etc." Dass er bei Goltzius angefragt habe, sagt Plantijn nicht, dass er es aber getan hat, geht aus seinem Brief vom 28. Mai 1586 an den Pater Michael Hernandez hervor. „.... *volui de hac re Goltzium Haarlemii convenire sed frustra, ille siquidem dicebat, opus sibi jam addictum et inchoatum ....*" Wegen Arbeitsüberhäufung also lehnte Goltzius ab. Noch einmal fragt Plantijn bei Galle und Sadeler an, noch einmal vergeblich. „*Attamen quia R^a V^a et D. Ximenius jubetis parabo et conabor an rursus nunc apud Goltzium aliquid meo nomine possint amici.* etc." Unter diesen Freunden, die Goltzius in seinem Namen bearbeiten sollen, ist der Buchdrucker Frans van Ravelinghen in Leiden, und diesem übergibt er die Bedingungen, die dem Haarlemer Stecher gemacht werden sollen. Diese sind von höchstem Interesse und zeigen deutlich, wieviel Plantijn daran lag, Goltzius zu gewinnen:

„*Au Signeur Goltzius Tailleur en Cuivre à Harlem. — Que les Signeurs* [3]) *ont mis entre les mains de C. Pl(antin) 153 pourtraicts de semblables figures qu'il en a taillée une des trois Rois* [4]) *lequel désire avoir response aux articles ensuivants:*

Premierement si ledict Goltzius voudroit venir à Anvers pour tailler lesdictes figures, luy-mesmes les visages et autres parties plus délicates en se faisant aider aux autres choses comme il trouveroit le plus convenable, car on s'en remecteroit à sa discretion pourveu que la chose fust tellement faicte ou taillée que ledict Goltzius y voulust mectre son nom ou marque.

1) Philipp Galle und Jan Sadeler.

2) Nach Rooses a. a. O. vielleicht Julius Goltzius, der Sohn Huberts, was mir aber wenig wahrscheinlich vorkommt.

3) Die Jesuiten.

4) Dieses von Goltzius gestochene Probeblättchen ist B. 22.

Combien il voudroit avoir tout au dernier mot pour la taille de chaicune figure dont il sera payé tout incontinent qu'il aura faict quelqu' une et qu' il voudra.

On l'asseurera d'avoir en ceste dicte ville huict années de long franchises de toutes acsises, taxations d'argent, logement de soldats et toutes autres indemnités, libertés et franchises qu'ont les domestiques mesmes de monsigneur le Gouverneur général des provinces de pardeça."

Dieses in der Tat glänzende Angebot hat van Ravelinghen an Goltzius übermittelt. Wir sind nun im glücklichen Besitz wenigstens einer Abschrift von Goltzius' Antwort auf diesen Brief [1]). Sie lautet strikte ablehnend.

„*Eersaeme Etc. Françoys van Ravelingien, ten huyse van Sr. Plantijn, boeckdrucker tot Leyden.*

Eersaeme, discrete, het raeuw versoecken omme die 153 figueren of percken te snijden, in U. L. brief vermaendt, heeft my niet sonder alteratie doen verwonderen besonder naedien ick voor desen tijt menichmael van de saecke aengesocht sijnde, alle mijn uyterste meyninghe sekeren tijt geleden overschreven hebbe, met expresse verclaringhe dat ick, met henlieden in tractaet eens getreten sijnde, meer door luste om Italien te moghen sien, dan vant werck (weghe?) ofte die profyten, die ick daervan mochte verwachten, ende henlieden gestadich aensoeck mitsdoen, soo ten ersten niet ganschelijck connen affslaen mijn noch tot der conditien, doen voorgestelt, soude verpynen. Waerop ick tot noch toe geen antwoorde int minst en heb gecregen. Hoewel ick nochtans int slot van mijn schrijvens expresselijck genoech gebeden hadde, dat men geen lange treken en wilde gebruycken alsoo ick daermede niet en was beholpen, maer seer wenschte die saecken (alse gheen voortganck en souden hebben) hoe eerder hoe liever ontslaeghen te moghen sijn, omme door verstroytheyt van sinnen gheen tijt meer te verliesen. Uyt welcke haer lange stilswygentheyt ick te rechte (mijns bedunckens) gecolligeert hebbe dat haerlieden die conditien niet

1) Ms. des British Museum, Sloane-Collection N°. 2764 S. 75, abgedruckt von N. de Roever, Een drietal van brieven van Hendrick Goltzius, Oud Holland VI 1888 S. 149 ff. (152).

aen en stonden, ende dat ick mijn eere tegens haerlieden genoech gequeten hebbende, mij hunlieden wel ontslaen mochte, bysonder verstaende dat sij van deselve saecke met anderen meede doende waeren geweest, daer sij een blauwe scheen geloopen hadden. Sulcx hebbe ick alle mijn saecken overlanghe geschickt als die ghene die tot sulcx nu nog ten eewighen daeghen meer en wilde verstaen, verhopende dat ick metter hulpe Godts andere middelen hebbe gevonden daer ick meer eers en niet min profijts behaelen sal moghen, behalven dat ick, doende 'tgunt ick voorgenomen hebbe, mijn eyghen meester sal blijven sonder eens anders sinlicheyt ter dienste te staen. In welke mijn resolutie alsoo ick nu soo geconfijt ben, dat ick om drijmael sooveel als ick eertijts geheyscht soude hebben, noch met gheenighe schoone belooften (die ick wel vernomen hebbe, alleynskens te mineren) tottet werck niet te bringen en soude sijn. Soo wil ik U. L. ende alle andere vrinden gebeden hebben, gheen verloren moeyte meer te doen, noch geen stoppelgaeten te wesen van anderluyden schaempte. Hiermede gunstige vrindt, den almoegenden Heere bevolen, dato 1586 Junij 29 st:

U. L. gewillighen mijns vermoghens
Henrick Goltzius."

Es folgt noch eine Nachschrift, die sich auf das genannte kleine Blatt der Anbetung der Könige bezieht (B. 22).

Diese Antwort ist sehr bestimmt. Wenn Goltzius die Arbeit in Rom hätte ausführen dürfen, hätte er sie vielleicht angenommen. Dass man ihn in der Sache einige Zeit ohne Nachricht gelassen hatte und zumal, dass man noch mit andern Stechern verhandelte, das erregte seinen Unwillen, der sich in diesen Zeilen reichlich Luft macht. Plantijn schreibt dann am 22. Oktober den Jesuiten: „*Goltzius siquidem nuper prorsus negavit se facturum* etc." Man beginnt mit den Wierix zu verhandeln, aber „*Wierixii promissis nulla fides adhibenda in operis continuatione.*" Die unverschämten Forderungen, und nicht zuletzt der anstössige Lebenswandel der drei Brüder, lassen Plantijn lange zögern, sie mit der grossen Aufgabe zu betrauen. Aber schliesslich blieb ihm nichts anderes übrig. Die 154 Platten sind von ihnen, unter

Beiziehung von Karel de Mallery und Adriaen und Jan Collaert gestochen worden.

Noch von einem andern Auftrag an Goltzius, der sich aber ebenfalls zerschlagen hat, wissen wir aus diesen Jahren. Aus einem undatierten Brief des Leidener Professors Vulcanius [1]) geht hervor, dass dieser, wahrscheinlich 1587 oder 1588, den Plan hatte, eine von Marnix angefertigte niederländische Übersetzung des Dekalogs mit Kupfern von Goltzius herauszugeben. Er schreibt: „*Exspectavi hactenus icones a Goltzio sculptas quibus Tabulas τῶν δεκαλόγων ornarem, sed frustra id omnino fuit, adeo ille est cunctator*" [2]). Hier wird Goltzius' Saumseligkeit getadelt. Der Plan ist aber, wie gesagt, überhaupt nicht zur Ausführung gekommen, wenigstens wüsste ich nicht, was für Stiche auf ihn zu beziehen wären. Arbeitsüberbürdung verhinderte Goltzius, diese Aufträge anzunehmen. Er muss in sehr guten Verhältnissen gelebt haben, wenn er so glänzende Anerbietungen, wie die Plantijns, ausschlagen konnte.

So klingt denn der Grund nicht ganz glaubhaft, wenn van Mander berichtet, dass Goltzius über dem Nachgrübeln über sein Leben und „über seine und der Seinen ganze Lage" in Schwermut verfiel, „dass er fast keinen gesunden Tag mehr hatte und schliesslich von einer auszehrenden Krankheit erfasst wurde, infolge deren er wohl drei Jahre lang Blut spuckte." Van Mander verwechselt die Ursache, die auszehrende Krankheit, mit deren Folge, der Schwermut. Goltzius war ganz offensichtlich schwindsüchtig; wahrscheinlich hatte schon seine stets kränkliche Mutter an dieser Krankheit gelitten. „Die Ärzte taten, was sie konnten, um ihm zu helfen, doch war alles vergeblich, da diese Schwermut zu tief in seinem Herzen Wurzel gefasst hatte, umsomehr als ihm noch dazu allerlei widerfuhr, was ihn peinigte. Als er nun sah, dass sein Leben, wie man sagt, an einem seidenen Faden hing, und er keinen Arzt fand, der die

1) Leiden, Universitätsbibliothek, Vulc. 36 fol. 194.

2) Mitteilung von Albert Elkan (Brief aus Leiden vom 7. Juni 06) an E. W. Moes †.

Zuversicht hatte, ihm zu helfen, einer wie der andere vielmehr sagte, dass es schon zu weit mit ihm gekommen sei, fasste er schliesslich den Entschluss, obgleich er sich schwach fühlte, nach Italien zu reisen, wo er Besserung seines Zustandes erwartete oder doch wenigstens die Schönheit der italienischen Kunst vor seinem Tode zu sehen hoffte, woran er ausser durch andere Umstände durch seine Heirat solange gehindert worden war." Von diesen Umständen, über die wir gerne etwas Näheres erfahren hätten, wissen wir nichts.

Ende Oktober brach er mit einem Gehilfen als Diener auf, zunächst zur See nach Hamburg und dann quer durch ganz Deutschland über München und den Brenner nach Italien. In München besuchte er den Kupferstecher Jan Sadeler. Die lustigen Mätzchen, die van Mander über diesen Besuch und andere Begebenheiten der Reise zu erzählen weiss, mag man bei ihm selber nachlesen [1]). Als Stationen

1) v. Mander-Floerke II S. 233 (1604 fol. 283 recto). — In einem Brief vom 24. Mai 1591 schreibt Dominicus Lampsonius aus Leiden an Justus Lipsius (Sylloge Epistolarum usw. ed. Petr. Burmannus, Leidae 1727, I Ep. CXXIX pag. 135): „.... *Accipio ab amicis Goltzium nostrum Romam profectum. Probo. „Roma doma" commune est, ut nosti, apud Italos proverbium. Urbs illa hominem nobis refinget, recoquet, atque ut spero, eximium artificem praestabit, si modo eum remittet. Fortassis enim (tanta ejusdem Urbis, ut audio, hac parte potissimum, illecebra) retinebit. Retineat; modo ejus operibus, quam plurimis, quamque pulcherrimis fruamur, hoc igitur ejus factum vehementer, ut ajebam, probo. Verum non perinde illud, quod, in itinere dissimulato quis esset, Joannem Sadlerum ὁμότεχνον (& ipsum artificem minime sane poenitendum) invisens, opera sua vel ad apertam usque vituperationem extenuaverit, aut depresserit, ut similem Sadlero eorundem operum vituperationem elicerat, at deinde per literas in diversorio relictas hominem amare increpuerit, atque irriserit. Non, inquam, si fecit, probo.* etc." — Lampsonius berichtet also fast dasselbe, was auch van Mander überliefert. Die Episode ist demnach nicht aus der Luft gegriffen. Ob sie sich genau so zugetragen hat, ist eine andere Frage. Doch muss etwas wohl wahr daran sein, denn noch 1604 sieht van Mander sich veranlasst, Goltzius in dieser Sache zu verteidigen. Jedenfalls hat sie aber nicht zur Entzweiung der beiden Stecher geführt, denn Goltzius hat 1591 Jan Sadeler porträtiert und 1592 als dem „*amico unice dilecto*" seine Folge der Musen (B. 146—154) gewidmet.

in Italien nennt er Venedig, Bologna und Florenz. Wenn Goltzius aber tatsächlich schon am 10. Januar in Rom eingetroffen ist [1]), kann er sich an keinem dieser Orte länger aufgehalten haben. Wie noch andere nach ihm, scheint es ihn mit unwiderstehlicher Macht nach der ewigen Stadt getrieben zu haben, so dass er unterwegs nicht lange verweilen mochte. Den Tod vor Augen hatte er vor wenigen Wochen Holland verlassen, als ein Gesunder, in der Vollkraft des Mannesalters, betrat er jetzt den geweihten Boden.

Um den Pflichten zu entgehen, die ihm sein längst berühmter Name für den Fall seines Bekanntwerdens auferlegt hätte, nannte er sich Hendrick van Bracht, gab sich als ein Anfänger aus und mied den Umgang mit seinen Landsleuten. Mit Feuereifer ging er seiner Arbeit nach, mit Stift und Mappe gewappnet. Die fieberhafte Schaffensfreude, die ihn inmitten dieser neuen, hohen Welt überkam, weiss van Mander dem Freund aus eigener Erfahrung nachzufühlen. „Er vergass sich selbst fast, da sein Geist und seine Gedanken infolge der trefflichen Kunstwerke gleichsam von seinem Körper getrennt waren; und da das ersehnte Neue seine Lust täglich erneute, machte er sich daran, gleich irgend einem gewöhnlichen Lehrjungen, die besten und hervorragendsten Antiken beharrlich und fleissig abzuzeichnen."

Es ist ganz selbstverständlich, dass die Antike ihn zuerst und vor allem interessierte. Alles, was diesen Namen trug, galt eben als schlechthin vorbildlich [2]). Waren doch selbst Raphael und Michelangelo nur darum gross, weil ihre Werke von antikem Geist und antiker Form erfüllt schienen. Dem Nordländer musste im Vergleich mit seiner eigenen Kunst die relative Verwandtschaft der Hochrenaissance mit der

1) v. Mander-Floerke II S. 233 (1604 fol. 283 recto).

2) Nur an einer Stelle, im Kapitel „Van Laken oft Draperinghe" im Grondt der Edel vry Schilder-const (Schilderboeck 1604 fol. 44 verso; Höcker a. a. O. S. 251) erlaubt sich van Mander einen kleinen Ausfall gegen die Antike. Er meint, dass ihre Draperien sich mit denen „*van dees tijdt*" nicht messen könnten.

Antike besonders in die Augen springen, da er als Fernstehender zuerst die Berührungspunkte und nicht die Gegensätze erkannte.

An Hand seiner Werke vermögen wir einigermassen Goltzius' Spuren in Rom zu folgen, und van Mander ergänzt unsere aus den Werken geschöpfte Kenntnis durch manche willkommene Nachricht, so dass wir uns ein ganz anschauliches Bild machen können von dem, was Rom einem nordischen Künstler jener Zeit zu bieten hatte.

Zunächst hat Goltzius also Antiken gezeichnet. Belegt wird diese Angabe van Manders ausser durch die Stiche B. 143—145 durch eine Reihe von grossen, sorgfältig ausgeführten Rötelzeichnungen — offenbar aus seiner römischen Studienmappe —, die noch im Teyler-Museum in Haarlem aufbewahrt werden. Zwei Blätter sind den beiden Rossebändigern, den sog. Dioskuren, gewidmet (Portef. N. 17 und 18), die Goltzius sich vermutlich als phidiasische Meisterwerke notierte; seit kurzem erst, seit 1589, standen die beiden Kolosse, frisch restauriert, auf dem Quirinal, wo Sixtus V. sie hatte aufstellen lassen [1]). Auf dem Kapitol zeichnete Goltzius das Reiterstandbild des Marc Aurel (N. 21), im Belvedere den Apollo (B. 145, die Zeichnung nicht nachweisbar), den berühmten Torso (N. 31), den Kaiser Kommodus als Herkules (N. 27, B. 144). Ferner einen Gladiatorentorso (N. 34), die Statue eines jungen Fauns (N. 22), eine der Repliken der Venus Medici (N. 24), die Gruppe einer Venus mit Amor (N. 23) und, mit besonderer Sorgfalt, einen der beiden grossen, sitzenden Hunde (N. 30). Im Palazzo Farnese sass er vor der nach diesem genannten Flora (N. 29) und dem grossen, auf seine Keule gelehnten Herkules (N. 19, B. 143) [2]). Der letztgenannte stand damals

1) Laut Inschrift. (Bei Friederichs-Wolters, Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke. Berlin 1855.)

2) Eine weitere Reihe von im Teyler-Museum ebenfalls Goltzius zugeschriebenen, weissgehöhten Kreidezeichnungen auf blaugrauem Papier nach antiken Bildwerken (Portef. N. 20, 25, 26, 28, 61) ist von anderer Hand.

im Hofe des Palastes unter einer der Archivolten, mit der Brustseite nach aussen, so dass er dem, der durch die schattigen Bogengänge wandelte, den Rücken zukehrte und als schwere, dunkle Masse vor dem lichterfüllten Hofinnern stand [1]). In dieser Ansicht geben Zeichnung und Stich das Bildwerk wieder. An den ursprünglichen, an Ort und Stelle empfangenen Eindruck gemahnt die auch hier dem Beschauer als gegenüberliegend angenommene Lichtquelle, die den ihm zugekehrten Rücken im Schatten liegen lässt. So erklärt sich die an sich merkwürdig dunkle Behandlung des Marmors. Die volle Helligkeit des weissen Materials kommt allerdings auch bei den übrigen Blättern nicht zum Ausdruck. Es schien Goltzius überhaupt sehr wenig daran zu liegen, die Stofflichkeit des Steins wiederzugeben. Wie die Galathea (B. 138) sind diese Gestalten Zwischendinge zwischen hartem Stein und weichem Fleisch, nur dass dort diese Freiheit inhaltlich gerechtfertigt ist, hier jedoch angefochten werden kann. Doch handelt es sich hier offenbar nicht um ein Nichtkönnen. Es ist Goltzius eben nicht um den Marmor zu tun, wie dem Archäologen. Ja, man kann noch weiter gehen und sagen: es ist nicht das antike Bildwerk als solches, das er bewundert, sondern die in diesem wiedergegebene menschliche Figur, deren Formen, die schöne Bewegung, die grosse Haltung. Es ist nicht die blosse Begeisterung für die alte Kunst, die ihn veranlasst, diese Werke zu zeichnen. Er hat vielmehr, wie alle seine Strebensgenossen, einen praktischen Zweck im Auge: er will lernen, um es nachmachen zu können. — Die nachweisbaren Studien sind jedenfalls nur ein kleiner Bruchteil von dem, was er nach antiken Bildwerken gezeichnet hat.

---

1) Dieser Standort wird belegt durch eine Ag. Caracci zugeschriebene Zeichnung des Städelschen Instituts in Frankfurt (Repr. in der Publikation der Handzeichnungen alter Meister im Städelschen Institut), die den Herkules, wie bei Goltzius, vom Rücken gesehen, aber im Zusammenhang mit der Hofarchitektur des Palazzo Farnese wiedergibt. Wenn die Zuweisung an Caracci auch nicht auf allzu starken Füssen steht, so dürfte das Blatt doch ungefähr zeitgenössisch sein.

Wie sehr das Interesse für die Antike in seinem Geiste im Vordergrund stand, beweist vielleicht noch mehr als die Studien nach klassischen Bildwerken der Umstand, dass unter den modernen Italienern vor allem Polidoro Caldara seine Aufmerksamkeit auf sich zog. Caldara, nach seinem Geburtsort da Caravaggio zugenannt, war unter den Neueren derjenige, der in seinen auch stofflich meist der antiken Mythologie oder Geschichte entnommenen Darstellungen am entschiedensten auf archäologische Treue ausgegangen war [1]). Dieser Eigenschaft verdankten seine in Sgraffitotechnik ausgeführten Malereien hauptsächlich die ihnen von den Zeitgenossen gezollte hohe Wertschätzung. Diese trug ihm viele Aufträge ein, so dass zu Goltzius' Zeiten eine grosse Anzahl von Häusern mit Fassadenschmuck von seiner Hand verziert war. Die Schwarz-Weisstechnik dieser Malereien, die besonders zur graphischen Reproduktion einlud, mochte noch das ihrige dazu beitragen, dass Goltzius fleissig nach ihnen zeichnete. Einige dieser Zeichnungen sind im Original erhalten [2]), sechs von den nachher von ihm gestochenen antiken Götterfiguren (B. 249—256). Wie aus der Beischrift auf dem ersten der Stiche hervorgeht, hat Goltzius sie nach Fresken Caldaras auf dem Monte Cavallo abgezeichnet. Die Mühe, die er für diese acht langweiligen, je isoliert in einer Nische stehenden Göttergestalten aufwendet, erklärt sich aus dem gegenständlichen Interesse, das er an ihnen genommen hat. Die

---

1) Van Mander (im Anschluss an Vasari) sagt in Caldaras Leben, zugleich von dessen Freund Maturino sprechend: *En hadden dese dinghen* (die Antiken) *soo vast in den sin ghedruckt / bysonder Polidoor, die de beste manier hadde / dat in al wat sy maeckten / men de rechte Antijcke tronien / cleedinghen en beelden, natuerlijck sach uytgebeelt voor ooghen.* (Schilderboeck 1604 fol. 128 verso.)

2) Teyler-Museum in Haarlem (Portef. N. 11—16). Es sind lavierte und weissgehöhte Federzeichnungen auf blaugetöntem Papier. Zwei Blätter der acht Nummern zählenden Folge (B. 249—256) fehlen. Die vorhandenen sechs sind die originalen Vorzeichnungen zu B. 249—256, Nr. 1, 2, 3, 4, 6, 8.

sorgfältige Charakterisierung durch die jedem einzelnen zukommenden Attribute scheint hiebei eine Hauptrolle gespielt zu haben. Als Qualität wurde den Malereien Caldaras einst auch ein schönes Helldunkel nachgesagt [1]). Diesem ist Goltzius in den Stichen nicht gerecht geworden und noch weniger in dem Blatt B. 248, „*Duae Sibyllae Romae extra Portam S. Angeli à Polidoro quondam depictae*". Zwei weitere Kompositionen Caldaras aus der römischen Geschichte, und vor allem den langen Niobefries, die er ebenfalls nach römischen Fassadenmalereien aufgenommen hat, übergab er nach seiner Rückkehr seinem neuen Schüler Jan Saenredam zum stechen, der in ihnen 1593 und 1594 seine Erstlingsarbeiten schuf. Besonders in dem aus acht Platten zusammengesetzten Niobefries (B. 33) hat dieser aber schon seine ganze Meisterschaft entfaltet.

Ob Goltzius Michelangelo studiert hat, ist uns nicht überliefert [2]), doch muss es wohl angenommen werden. Um so sicherer wissen wir ihn im Banne Raphaels. „*Opus hoc depictum est suis coloribus Romae ad parietem per Raphaëlem D'Urbin, in palatio Augustini Chigi, et ibidem ab Goltzio adnotatum et deinde aeri sculptum.*" Diese Beischrift findet sich unter dem grossen Stich des Triumphes der Galathea (B. 270). Die in den Kabinetten von Dresden und Berlin befindlichen Zeichnungen nach dem Wandbilde können aber nicht als die Vorlagen zu diesem Stich angesprochen werden. Ebenfalls nach Raphael, aber, wie die Beischrift bezeugt, durch die Vermittlung einer Zeichnung des Gaspar Celio, nach dem Fresko in der Kirche S. Agostino, ist das im selben Jahre veröffentlichte, mit virtuoser Sicherheit gestochene Blatt des Propheten Jesaias (B. 269).

---

1) Vergl. van Mander, Leben Caldaras, Schilderboeck 1604 fol. 128 verso.

2) Ein wiederum im Teyler-Museum in Haarlem aufbewahrtes Skizzenbuch mit sorgfältig ausgeführten, lavierten Federzeichnungen nach den Deckenmalereien der Sixtina ist schwerlich von Goltzius' Hand (Portef. N.* 1—68).

Mit den zeitgenössischen Künstlern hat Goltzius nach van Manders Zeugnis vorläufig keine Beziehungen angeknüpft.

Ende April ist er in Begleitung von zwei Landsleuten, Philipp van Winghen, einem jungen Archäologen aus Brüssel, und dem Goldschmied Jan Matthysz Ban aus Haarlem (demselben, dem van Mander die niederländischen und hochdeutschen Malerleben seines Schilderboecks gewidmet hat), zu einer Reise nach Neapel aufgebrochen. Als Zweck dieser Reise gibt van Mander an, dass die drei Genossen die Kunstwerke in Neapel und „die merkwürdigen Naturspiele" in Pozzuoli [1]) sehen wollten. In Neapel, „ich glaube im Palast des Vizekönigs", habe Goltzius eine hervorragende antike Statue abgezeichnet, einen jugendlichen, sitzenden Herkules [2]). Die künstlerische Ausbeute konnte im übrigen für Goltzius in Neapel nicht gross sein. Hervorragende Künstlerpersönlichkeiten gab es damals dort nicht, und auch die Antikenschätze waren noch nicht sehr bedeutend. Es wird deshalb zu einem guten Teil Abenteuerlust gewesen sein, die die drei jungen Männer zu der, wie aus den Massnahmen, die getroffen werden mussten, hervorgeht, nicht ungefährlichen Reise veranlasste. Um den Briganten nicht verdächtig zu erscheinen, mussten sie sich in alte, schmierige Kleider stecken. Mit dieser Vorsichtsmassregel im Zusammenhang erzählt dann van Mander die hübsche Anekdote von der Lüftung von Goltzius' Inkognito durch den jungen van

1) Eine zeitgenössische Darstellung der „Solfatara" von Pozzuoli gibt uns eine 1587 van Philipp Galle nach Stradanus herausgegebene Radierung.

2) Zu dieser Mitteilung macht Hymans (v. Mander-Hymans II S. 187) die Anmerkung, dass van Mander sich irre; es handle sich vielmehr um einen stehenden Herkules, nämlich den farnesischen, den Goltzius gestochen (B. 143) und der sich damals im Museo Borbonico in Neapel befunden habe. Nun ist aber das Museo Borbonico erst eine Schöpfung des achtzehnten Jahrhunderts. Goltzius hat den stehenden Herkules vielmehr, wie wir gesehen haben, im Palazzo Farnese in Rom gezeichnet. Es besteht somit kein Grund, in die Angabe van Manders irgendwelchen Zweifel zu setzen, wenn wir auch nicht angeben können, was für einen sitzenden Herkules van Mander meint.

Winghen [1]). Wie van Mander ferner berichtet, legte Goltzius Wert darauf, die Rückreise nach Rom auf dem Seewege zu machen, und zwar aus dem bezeichnenden Grunde, „weil es ihn interessierte, die nackten Sklaven rudern zu sehen."

In Rom, wo er sich jetzt unter seinem wirklichen Namen gab, „lernte er die Jesuitenpatres und auch die dortigen Künstler kennen, von denen er die berühmtesten mit dem Stift zeichnete." Wer diese Künstler waren, erfahren wir zum Teil durch van Mander selbst an andern Orten. Zunächst war es Federigo Zuccaro [2]), den Goltzius in seinem Hause aufsuchte und von dem er für van Mander wertvolle Nachrichten über Bilder Holbeins in England mitbrachte [3]). Ferner habe Goltzius den — besonders durch die Stiche

1) Das von Hymans (v. Mander-Hymans II S. 186, Anm. 3) erwähnte, in der kgl. Bibliothek in Brüssel aufbewahrte Reisejournal des Philipp van Winghen enthält keinerlei Nachrichten über Goltzius, sondern lediglich archäologische Notizen. (Mündliche Mitteilung von E. W. Moes †.)

Die durch Hymans (v. Mander-Hymans II S. 187, Anm. 1) angenommene Möglichkeit, die beiden am Fusse des Herkules Farnese (B. 143) porträtierten jungen Männer könnten Goltzius' Reisegenossen Philipp van Winghen und Jan Matthysz Ban sein, fällt durch den Vergleich mit van Winghens authentischem Porträt von Matham (nach einer Zeichnung von Goltzius) dahin. (Nicht bei Bartsch.) Und ausserdem überliefert uns Buchel in seiner „Res pictoria" (Oud-Holland V 1887 S. 153): „*De brune tronie, die bij den Hercules staet van Goltzio, is Jac. Savarie.*" Also Jacques Savery, und zwar wahrscheinlich der ältere dieses Namens, der Bruder von Roelant Savery. Das Fodormuseum in Amsterdam besitzt die wundervolle Studie zu diesen beiden kleinen Porträts auf dem Herkulesstich, eine kleine Stiftzeichnung auf grundiertem Papier. Das Monogramm und die Jahreszahl 1600 sind Zusätze von späterer Hand. Ein Unsinn ist selbstverständlich die von irgendeinem interessierten Besitzer hinzugesetzte Angabe, dass die beiden Dargestellten Goltzius und sein Stiefsohn Matham seien.

2) Als Porträt von Zuccaro ist eine Zeichnung von Goltzius reproduziert im Auktionskatalog XXXXVII von Amsler und Ruthardt sub Nr. 221. Sie ist mit dem Monogramm bezeichnet, 1606 datiert und auf Auktionen schon durch das ganze 18. Jahrhundert zu verfolgen.

3) v. Mander-Floerke, im Leben Holbeins I S. 185 (1604 fol. 223 recto).

Corts bekannten — Landschaftsmaler Muziano porträtiert [1]). Baglione [2]) berichtet unabhängig von van Mander auch von diesen römischen Künstlerporträts und nennt unter ihnen das des Miniaturmalers Francesco Castello. Anzunehmen ist, dass Goltzius auch die Bekanntschaft der neben den Zuccari angesehensten Maler, Federigo Baroccis und des Cavaliere d'Arpino, machte [3]).

Am 3. August 1591 verliess Goltzius Rom, und zwar, wie wir van Mander gerne glauben, nicht mit leeren Taschen. Sein Aufenthalt hatte kaum ein halbes Jahr gedauert. Wahrscheinlich waren es geschäftliche Rücksichten, die ihn so schnell wieder nach Hause trieben. Jan Matthysz Ban begleitete ihn auf der Heimreise. Von einem, wenn auch sicher wieder nur kurzen Aufenthalt in Florenz zeugt diesmal eine 1591 datierte lebensgrosse Porträtzeichnung im Teyler-Museum in Haarlem (Portef. N. 72), die auf der Rückseite den Vermerk von Goltzius' (?) Hand trägt: *Giovanni di Bolonia, Beelthouwer tot Florencen Geconterfeit HG 1591.* Das war wahrscheinlich die bedeutsamste Bekanntschaft, die er auf der Reise machte. Es verlautet nichts davon, dass er die Caracci in Bologna besuchte. In Venedig blieb er dann wiederum einige Tage bei seinem Freunde Dirck de Vries, demselben, dem er später den sogenannten „grossen Hund" (B. 190) gewidmet hat. Sein Porträt hatte er auf der Hinreise schon gezeichnet, wie aus dem Datum 1590 des erhaltenen, ebenfalls im Teyler-Museum

---

1) Van Mander, im Leben Muzianos. Schilderboeck 1604 fol. 192 verso. Muziano suchte Goltzius zu gewinnen, um seine Inventionen zu stechen, was dieser jedoch *als meerder dinghen voor hebbende beleefdelijck afsloegh.*

2) Vite etc. ed. Napoli 1743 S. 273. Vita di Arrigo Golzio Olandese. „.... *e qui in Roma ritrasse diversi suoi amici virtuosi fatti sopra alcune carte tocche di colori in aquarelle raramente. E fra gli altri fece quello di Francesco Castello Fiammingo, bravo miniatore, assai naturale, che parea vivo, tanto era ben representato.*"

3) Auf der Versteigerung D. Versteegh am 3. Nov. 1823 in Amsterdam erschien auch eine Porträtzeichnung des Jacopo Palma (Giovine), den Goltzius in Rom oder Venedig gezeichnet haben kann.

aufbewahrten Blattes (Portef. N. 73) hervorgeht. Über Trient gelangte er wieder nach München. Dort zeichnete er die Bildnisse von Jan Sadeler [1]) und Christoph Schwarz [2]). „Auf der Weiterreise von dort suchte er überall alle Freunde und Künstler auf und kehrte schliesslich gesund und blühend nach Hause zurück." Er war im ganzen kaum ein Jahr fort gewesen. In dem rauhen Klima seiner Heimat befiel ihn aber die alte Krankheit wieder. „Er trank darum einige Jahre lang Ziegenmilch und musste sogar an Frauenbrüsten saugen, wovon er Besserung erhoffte. Endlich aber ist er nach vielen schweren Krankheiten mit Gottes Hilfe und gegen jedermanns Erwarten gesund geworden."

Wenn man Goltzius' immense Arbeitsleistung überblickt, dieses reiche Werk der Stiche, die Unmenge von Entwürfen, die er für seine Schüler und andere Stecher daneben noch lieferte, so sollte man es nicht für möglich halten, dass ein stets kränklicher Mann dies schaffen konnte. Jetzt, in den neunziger Jahren, entstanden seine berühmtesten Blätter, die Meisterstiche (B. 15—20) und die Passion (B. 27—38), inmitten einer langen Reihe anderer glänzender Werke. Am 12. April 1595 bekam er für seine Stiche das kaiserliche Privileg, das deren Nachdruck im ganzen Reich für die Dauer von sechs Jahren bei Strafe von Konfiskation der Nachdrucke und Busse von zehn Mark Goldes untersagte [3]). Dieses Verbot war dringend nötig, scheint aber doch nicht viel vermocht zu haben. Denn der Kopien nach Goltzius' Kompositionen ist kein Ende. Sogar seine be-

---

1) Jetzt im Prentenkabinet des Rijksmuseums in Amsterdam. Auf der Rückseite trägt das Blatt den Vermerk: *Hans Sadelaer constrijck plaetsnijder van dē Hertoch van Bayerē geteeckent naer 't leven van de vermaerden Mr. Hendrick Goltzius 1591 voor sijn vrient P. van Wingen.* (Reproduziert in der Publikation der Handzeichnungen alter Meister des Prentenkabinets in Amsterdam von Moes.)

2) v. Mander-Floerke II S. 41 (1604 fol. 258 recto).

3) Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XV 1894. Regesten 12227 des k. u. k. Haus-, Hof- und Staatsarchivs.

rühmte Schutzmarke, das bekannte Monogramm, wird missbraucht.

Offenbar ist Goltzius auch ein guter Geschäftsmann gewesen. Seine Stiche wurden in allen Kulturländern vertrieben. So sah Goltzius, wie van Mander berichtet, seine Werke in Rom zum Verkauf ausgelegt, und weiter wissen wir, dass er Stiche partieweise nach Paris und nach London in Kommission gegeben und respektable Beträge dafür eingezogen hat [1]).

Auf der Höhe seines Ruhmes als Kupferstecher fiel es nun Goltzius plötzlich ein, Maler zu werden. Von den möglichen Gründen, die ihn um das Jahr 1600 zu diesem Schritte veranlassten, wird im Folgenden die Rede sein. Hier nur soviel, dass das hohe Ansehen, das er als Stecher genoss, sich ohne weiteres auch auf den Maler übertrug. Erst gegen Ende seines Lebens hat er noch einmal zum Grabstichel gegriffen und noch ein paar Blätter, die der höchsten Bewunderung wert sind, hervorgebracht.

Nun van Mander schweigt [2]), werden die Nachrichten über Goltzius spärlicher. Aus dem Jahre 1605 haben wir zwei im Original erhaltene Briefe von seiner Hand [3]), leider aber von wenig belangreichem Inhalt. Sie sind beide an den bekannten, 1616 schmählich ermordeten Amsterdamer Goldschmied Hans van Weely gerichtet. Im ersten, am 22. Mai datiert, ist die Rede von einer Federzeichnung, die Goltzius für Weely ausführt. Eigentümlich ist dabei der bittere Ton, in dem er von Widersachern spricht, die er offenbar besass. „.... *so veel het stuck belangt mette pen, daer ben ick aen doende oock met een lust, die my te meer aengedreven wordt van de clappers;*

1) Vergl. A. Bredius, Bijdragen usw. S. 139.

2) Das Schilderboeck erschien 1604; van Manders Bericht über Goltzius erstreckt sich bis über das Jahr 1603.

3) Aufbewahrt im Prentenkabinet des Rijksmuseums in Amsterdam, publiziert (zusammen mit der bereits zitierten Abschrift im British Museum) von N. de Roever, Een drietal brieven van Hendrick Goltzius, Oud Holland VI 1888 S. 149 ff.; der eine faksimiliert.

.... ende daer en leyt niet aen wat de luyden seggen, als maer myn saeck niet oneerlyck noch besmetelycken is; al de snappers en verstaen myn doen niet. Sy syn oock niet werd dat sent verstaen...." Auch van Mander berichtete noch, dass sich „hie und da ein Sturm gegen ihn erhebt" und dass es Leute gebe, „die ihn törichterweise schmähen". Wer diese Leute gewesen sind, und ob es sich um künstlerische Gegensätze oder bloss um persönliche Differenzen handelte, wissen wir leider nicht [1]). — Der andere Brief, vom 10. Juni, überliefert uns ein harmloses Stück alltäglichen Lebens. Goltzius hat bei einem Besuch bei Weely im Weggehen dessen Mantel statt des eigenen mitgenommen und schickt ihn nun durch den Diener zurück mit dem Ersuchen, ihm dafür den seinen einzutauschen. Fast belangreicher noch ist die kleine Nachschrift, in der Goltzius den Freund bittet, für ihn „*oude testementische historien*" auszusuchen, „*die schilderachtich syn*". Ferner hätte er gerne „*vrolycke historien*", „*die in schilderie lieflyck staen*". Beiden Briefen ist in äusserst feiner Federzeichnung ein kleiner männlicher Porträtkopf beigefügt.

Goltzius muss ein Mann von umfassender, zumal auch literarischer Bildung gewesen sein. Nicht bloss die ganze Richtung seiner Kunst und sein steter Umgang mit Karel van Mander lassen es vermuten. Wir wissen, dass er mit Leuten wie Domenicus Lampsonius, Justus Lipsius [2]),

---

1) Ein niedriger Anschlag auf Goltzius' Ehre wird uns auch durch eine Urkunde aus dem Jahre 1614 überliefert. Eine neunzehnjährige Tochter, die bei Goltzius als Magd diente, beteuert vor dem Notar, dass sie „*noyt eenige vleeschelycke bekenntenisse*" mit ihrem Meister gemacht habe, sondern dass sie diesen auf Anstiften des Silberschmieds Claes Thomasz und dessen Frau und Tochter böswillig verleumdet habe. Sie bittet Gott, den Allmächtigen, sowie ihren Meister um Vergebung, „*van denselven nyet anders wetende als eere en vromicheyt.*" (Vergl. A. Bredius, Bijdragen usw. S. 143.)

2) Dom. Lampsonius an Justus Lipsius. (Brief vom 24. Mai 1591) u. a.: „.... *Scripsi ad Goltzium*". (Sylloge Epistolarum etc. ed. Petrus Burmannus, Leidae 1727. Ep. CXXIX.) — Vergl. auch S. 10 Anm. 1.

Caspar Diemenus [1]), Erycius Puteanus [2]) und Johan de Wit [3]) in Verbindung stand oder gar befreundet war. Ferner geht aus einer 1596 durch die Rederijkerkamer „Trouw moet blycken" in Haarlem an die Stadtregierung gerichteten Eingabe, die unter anderen auch durch „Mr. Henrick Goltzius" unterzeichnet ist [4]), hervor, dass er Mitglied dieser Gesellschaft war. Er hat seine Kunst zu verschiedenen Malen in ihren Dienst gestellt. Zwei Wappenschilde der Rederijkerkamer hat Jacob Matham nach Entwürfen von Goltzius in Kupfer gestochen [5]), einen dritten, der, bezeichnet mit „*HG invenit*", im Besitze der heute noch bestehenden Gesellschaft erhalten geblieben ist, hat Frans Pietersz de Grebber auf eine Holztafel gemalt [6]). Wahrschein-

1) C. Diemenus an Justus Lipsius. (Brief vom 9. Februar 1606) u. a.: „*Goltzius (amicus mihi vere Pyladeus) officiose te jubet salutari, voluitque per me tibi significare, se memoriam tui ex animo colere*". (Sylloge Epistolarum etc. Ep. DCCCLII.)

2) Erycius Puteanus an Cornelius Vanderemius. (Brief vom 3. September 1597) u. a.: „*Harlemi Goltzium inuisi, amicum et popularem meum, qui omnem mihi illam supellectilem suam ostendit. Quam vellem adfuisses! Obstupui et Lysippi aera, et Apellis colores, et Pyrgotelis coelamina: sed imprimis ipsum dominum, in tantis diuitiis liberalem: incertum, arte, an humanitate meliorem*". (Erycii Puteani Epistolarum Promulsis etc., Francofurti 1601, Ep. IV.)

3) Joh. de Wit an Arend Buchel. (Brief vom 8. März 1604): „*Constituj aedere et divulgari Tabulam, quae exprimet Venerem Pictoriam*". Folgt die ausführliche Beschreibung einer allegorischen Komposition. „*Hanc Venerem nostram, ab optimo Pictore delineatam, non minorj artificj, amplissima forma, sculpendam dabimus, dedicabimusque (ob nuper expertam virj humanitatem) D. Henrico Goltio cum hoc inscripto*": es folgt die für Goltzius sehr schmeichelhafte Widmung. (Vergl. K. Th. Gaedertz, Zur Kenntnis der altenglischen Bühne, Bremen 1880 S. 65.)

4) Vergl. De Nederlandsche Spectator 1872 S. 89.

5) Die beiden Blätter nicht bei Bartsch. Das eine, kleinere (h. 9,5 br. 7,9 cm) ist undatiert. Das andere, von beträchtlichem Formate (h. 36 br. 23,5 cm), trägt die Jahreszahl 1597. — Die Kupferplatte dazu wird in einem Inventar der Kamer von 1610 erwähnt. (Notiz Moes.)

6) Ebenfalls in einer alten Inventarnotiz erwähnt, in der auch der Maler genannt wird: „*Voor eerst Camers beste blasoen geteyckent en geinventeert by Mr. Goltius en geschildert by Frans Pieters schilder*". (Notiz Moes.)

lich war Goltzius auch Mitglied der Akademie von S. Luca in Rom; diese besass 1672 noch sein gemaltes Bildnis [1]).

Als artige Episode ist uns aus dem Jahre 1606 Goltzius' und seiner Hausgenossen Beteiligung an einer Lotterie zugunsten des Oudemannenhuis überliefert [2]). Ausser Goltzius haben u. a. die Liste unterzeichnet: Grietgen Jans, *huisvrouw van Goltzius;* Hans Pietersz, *dienaar van Goltzius,* eine Catarina Tencken, Pier Antonij und Frederick de Vries [3]), die letzten drei mit dem Zusatz *ten huize van Goltzius.* Die meisten Teilnehmer drücken in ein paar Versen den mehr oder minder offenen Wunsch aus, mit Gottes Hilfe das grosse Los zu gewinnen. Unser Meister dagegen setzt zu seiner Unterschrift würdevoll folgenden Reim:

„Mijn inlegghen hier is ooc om te bedencken
Die out ende arm sijn, in gebreecken menichvout,
Krygh ick 's hoochste lot, salt haer gewillich schenken,
Bewaerende voor my altijt eer boven gout."

„Eer boven golt" — mit Anspielung auf seinen Namen — war seine stolze Devise. Wenig mit ihr in Einklang steht nun allerdings die mehrfach bezeugte Tatsache, dass er sich in seinen vorgerückten Jahren der Alchimie ergeben hat,

---

1) Vergl. G. J. Hoogewerff, Bescheiden in Italië omtrent Nederlandsche kunstenaars en geleerden, II. Teil, Haag 1913, S. 112. Die Urkunde giebt bei der Vermeldung des Bildnisses das falsche Todesdatum 1614 für den Dargestellten an. Bertolotti (Artisti belgi ed olandesi a Roma, Firenze 1880 S. 230) meldet infolge flüchtigen Lesens: Il Golzio fu fatto accademico di S. Luca nel 1614. — Ausser Goltzius waren Lukas von Leiden, Matheus Bril, Rubens und François Duquesnoy die einzigen Niederländer, deren Bildnisse die Akademie 1672 besass.

2) Vergl. De Nederlandsche Spectator 1872 S. 89. Das Oudemannenhuis wurde später als Waisenhaus eingerichtet und beherbergt jetzt das städtische Museum.

3) Frederick de Vries war der Sohn des Stillebenmalers Dirck de Vries in Venedig, dem wir mit Goltzius auf dessen italienischer Reise begegnet sind. Vergl. auch weiter hinten S. 27 und S. 68 ff.

Pier Antonij de Vries war ein Bruder von Frederick.

die ihn nach einer Überlieferung [1]) beinahe, nach einer anderen [2]) tatsächlich ein Auge kostete. Auch sein Vermögen hätte er damit zu Grunde gerichtet. Wie weit diese Nachrichten auf Wahrheit beruhen, bleibt dahingestellt. Dass Goltzius tatsächlich ein Auge dabei einbüsste, ist nicht wahrscheinlich, da die späten Porträts aus seinen letzten Lebensjahren ihn im Besitze zweier gesunder Augen zeigen. Sicher ist dagegen, dass er im Jahre 1605 das Opfer eines Abenteurers Namens Leonhard Engelbrecht wurde [3]). Dieser hat offenbar längere Zeit bei Goltzius gewohnt. Er fühlte sich in dessen Haus [4]) so heimisch, dass er während einer Abwesenheit des Gastherrn eine Einladung veranstaltete, in der er das grosse Wort führte und den Geladenen — unter denen sich der Schiffsmaler Hendrick Cornelisz Vroom und Goltzius' Stiefsohn Jacob Matham mit ihren Ehegattinen befanden — allerlei von seinen Künsten vorflunkerte. Endlich aber, als der Schwindel offenbar wurde, scheint er energisch vor die Türe gesetzt worden zu sein. Goltzius war übrigens nicht der einzige, der von dem Betrüger ausgebeutet worden ist; unter andern hat auch der mit ihm eng befreundete Amsterdamer Maler Frans Badens [5])

1) Arent van Buchel in seiner Res Pictoria (vergl. G. van Rijn in Oud Holland V 1887 S. 149): „.... *de vitro quem in igne habuerat aliquandiu atque contemplandi gratia propius adhiberet vultum eo disrupto pene alterum oculum perdidit.*"

2) Constantijn Huygens over de Schilders van zijn tijd (vergl. J. A. Worp in Oud Holland IX 1891 S. 106 ff.): „*Artifex* (Goltzius) *profecto, omni stupore major, et cuius egregiam existimationem duobus in vitâ scopulis afflictam doleas, picturae infortunio et insaniâ Alchijmiae. Priore enim (quod παράδοξον erit multis) cum sculpturae excellentiam neutiquam assequeretur, plurimum sibi detraxit; alterâ et rem familiarem, et oculum perdidit.*"

3) Vergl. A. Bredius, Bijdragen usw. S. 139 ff.

4) Goltzius wohnte damals in der St. Janstraat; 1583 hatte er in der Battejorisstraat gewohnt.

5) Balthasar Gerbier (in dem äusserst seltenen „Eer ende claghtdicht, ter eeren van den lofweerdighen, constrijcken ende geleerden Henricus Goltius etc., s'Gravenhaghe, Ghedruckt by Aert Meuris, Boeckvercooper etc. Anno 1620") sagt von Goltzius in Bezug auf Badens:

„*Hy was sijn liefsten vriend, noyt d'Amstel hy betrat*
„*Oft Badens d'eerst van al hem yv'righ wil'com bat.*"

mit Engelbrecht verkehrt und infolgedessen Geld und Kleider von diesem zu fordern gehabt.

In seinem Haarlemer Freundeskreise begegnen wir Goltzius auf der Schuldentafel des Wirtes zum „Coninck van Vranckrijck" zusammen mit Mr. Cornelis Heda [1]), Mr. Frans Pietersz de Grebber, Claes Cornelisz *schilder* [2]), Matham u. a. [3]) Er steht mit einer Schuld von 42 fl. verzeichnet und lässt damit den zweiten im Rang, seinen Stiefsohn Matham, mit schäbigen 16 fl. weit hinter sich. Doch kann es sich hier nicht um Notschulden gehandelt haben; Goltzius hat, wie wir wissen, in mindestens guten Verhältnissen gelebt. Eher fühlt man sich versucht, anzunehmen, dass er seine verschiedentlich bezeugte Freigebigkeit auch den Freunden im „Coninck van Vranckrijck", in dem neben den genannten Künstlern auch Bürgermeister und andere vornehme Haarlemer verkehrten, zugute kommen liess, wobei es dann wohl vorkommen mochte, dass er mehr springen liess, als er eben bei sich trug. Nur schwer widersteht man dem Gelüste, um diese Tafelrunde eine kleine Novelle zu spinnen, in der unser Meister sowohl seinem Alter, wie auch seiner Bedeutung nach seinen Platz oben am Tische hätte und die jüngeren Freunde andächtig seinen Worten lauschten. Was mögen sie z. B. gesprochen haben über einen bald Dreissigjährigen (1613), der in ihrer kleinen Stadt neben ihnen an der Arbeit war und dessen Genius ihre Sterne so bald schon überstrahlen sollte? Frans Hals hat wohl kaum zu den illustren Gästen des „Conincks van Vranckrijck" gehört.

Seit dem Herbst des Jahres 1616 war Goltzius dauernd krank. Sir Dudley Carleton berichtet in seinem öfters zitierten Briefe an J. Chamberlain, in dem er von seinem Besuch in

1) Cornelis Claesz Heda. Über seine interessanten Schicksale vergl. van der Willigen, Les artistes de Haarlem, Haarlem 1870 S. 152.

2) Wahrscheinlich der durch Samuel Ampzing (Beschrijvinge ende lof der stad Haerlem, Haerlem 1628, S. 371) erwähnte Sohn des Marinemalers Cornelis Claesz van Wieringen, der ebenfalls Maler war. Mehr wissen wir nicht von ihm.

3) Vergl. A. Bredius, Bijdragen usw. S. 145.

Haarlem erzählt, unter dem 4.—14. Oktober: „.... *Goltzius is yet living, but not like to last owt an other winter; and his art decayes w*th *his bodie....*" [1]). Der englische Gesandte behielt recht. Um die Jahreswende ist Goltzius gestorben [2]).

Balthasar Gerbier in seinem Lobgedicht [3]) nennt sein Ende ein „*godtsalich sterven, dienende tot wederlegginghe aen de quade geruchtmakers ende faem-roovers*". Also auch wieder eine Anspielung auf Widersacher, die Goltzius wohl gehabt haben muss. Daneben aber gibt es Zeugnisse, aus denen hervorgeht, dass er auch als Mensch grosse Verehrung genossen hat. An erster Stelle ist da das Testament des jung

---

1) Original unpublished papers illustrative of the life of Sir P. P. Rubens; collected and edited by W. Noël Sainsbury, London 1859, S. 12, 13.

2) Über das genaue Todesdatum hat man sich gestritten. Samuel Ampzing (a. a. O. S. 365) überlieferte die Grabschrift, in der es heisst: *Obiit Harlemi An. MDCXVII. 1. Januarii. Aetat. Suae LIX.* Auch die Unterschriften auf den beiden von Matham gestochenen Porträts (B. 22 und 23) geben dieses Datum an. Dem entgegen berichtet aber ein anderer Zeuge, Balthasar Gerbier (vergl. Anm. 5 S. 24) dass Goltzius am 29. Dezember 1617 gestorben sei. Nun hat van der Willigen (a. a. O. S. 133 ff.) auf eine Eintragung im Haarlemer Totenregister hingewiesen, die aussagt, dass am 2. Januar 1617 in der St. Bavokirche für Hendrick Goltzius das Grab geöffnet und ausserdem eine halbe Stunde lang die Glocken geläutet wurden. Da aber — nach van der Willigen — das Grab stets erst am Tage der Bestattung geöffnet werden durfte und jemand, der am 1. Januar gestorben war, nicht tags darauf schon beerdigt werden konnte, müsse das Zeugnis Balthasar Gerbiers, dass Goltzius am 29. Dezember gestorben sei, anerkannt werden; nur täusche sich dieser im Jahre, das dann natürlich 1616, nicht 1617, heissen müsse. — Nun wird aber die Überlieferung der Grabschrift, der ohnehin mehr Vertrauen entgegenzubringen wäre als der Angabe Gerbiers, durch ein anderes Zeugnis noch gestützt. In einer Aussage vom 18. Februar 1659 erklärt die hochbetagte Witwe Jakob Mathams u. a. dass Goltzius in der Vornacht zum 1. Januar 1617 gestorben sei. (Vergl. A. Bredius, Bijdragen usw. S. 143 ff.) Wahrscheinlich ist der Tod nach Mitternacht eingetreten; so deckt sich diese Angabe mit jener der Grabschrift. Man darf also füglich vom 1. Januar 1617 als dem Todestag von Goltzius sprechen.

3) Vergl. S. 24 Anm. 5.

verstorbenen Frederick de Vries [1]) zu nennen, dessen warme, von aufrichtigster Verehrung für seinen Meister Goltzius durchdrungene Sprache für diesen geradezu ein Denkmal bedeutet. Goltzius' Freigebigkeit rühmt Erycius Puteanus [2]), und, nachdem er in den Ausdrücken höchster Begeisterung von seiner Kunst gesprochen hat, ist er doch noch im Zweifel, ob er diese oder des Meisters Güte (*humanitas*) höher stellen soll. Auch Johan de Wit hat diese in einem Masse erfahren, dass er sich Goltzius tief verpflichtet fühlte [3]).

Noch weniger hat es diesem an Verehrern seiner Kunst gefehlt. Zu ihnen zählte, wie wir wissen, vorab der Kaiser, Rudolf II. Von dem Kurfürsten von Bayern, Herzog Wilhelm V., erhielt Goltzius für die Widmung der „Meisterstiche" (B. 15—20) eine goldene Kette mit Medaille, und eine ähnliche Auszeichnung bekam er von Kardinal Federigo Borromeo in Mailand [4]), dem er die Passion (B. 27—38) dediziert hatte. 1594, als er mit dem frischen Ruhm seiner Meisterstiche bedeckt war, widmete ihm Crispin de Passe seinen Stich nach dem Abendmahl von Joos van Winghen (Fr. 135) mit den Worten: *Eximio Germaniae nostrae decori Henrico Goltzio.* Jan van de Velde preist seine Kunst begeistert auf einem Blatt seines „Spieghel der Schrijfconste" [5]), und Wassenaer [6]) nimmt den Mund übervoll. Der Tod des Meisters gab Balthasar Gerbier Anlass zu seinem Lobgedicht. Es wäre interessant, zu erfahren, in was für Beziehungen dieser Abenteurer zu Goltzius gestanden hat; die Schrift selbst gibt keinen

1) Vergl. S. 23 Anm. 3 und S. 68 ff.

2) Vergl. S. 22 Anm. 2.

3) Vergl. S. 22 Anm. 3.

4) Das geht aus dem an den Stiefenkel von Goltzius, Diedrick Matham, gerichteten Lobgedicht „De zerck van Hendrick Goltzius" Joost van den Vondels hervor. (Poëzy, 1650 S. 326; ed. J. H. W. Unger, Bändchen 1648—1651 S. 188.)

5) Amsterdam 1605, fol. 19.

6) Nic. Joh. a Wassenaer, Harlemias sive Enarratio Obsidionis Urbis Harlemi. L(ugduni)—B(atavorum) 1605, fol. K 4. Vergl. weiter hinten S. 64 Anm. 1.

Aufschluss über diesen Punkt, und sonst wissen wir leider nichts von dem Verhältnis der beiden, das doch offenbar ziemlich eng gewesen sein muss. Gerbier klagt unter anderem über die Gleichgültigkeit der Haarlemer Goltzius gegenüber, die seine sterblichen Überreste „*in de aerde ghedouwt (hebben) sonder dat yemant lesen kan, waer hij leyt*" [1]). Ampzing und Schrevelius gedenken in ihren Schriften ausführlich ihres berühmten Stadtgenossen [2]). Und noch um die Mitte des Jahrhunderts singen Constantijn Huygens [3]) und Joost van den Vondel [4]) in begeisterten Versen sein Lob. Huygens erinnert sich ehrfurchtsvoll — leider nur mehr undeutlich, wie er bedauert —, als Knabe einst dem Meister persönlich begegnet zu sein [5]). Das schönste, aus neidloser Bewunderung und warmer Verehrung aufgebaute Denkmal aber hat Karel van Mander dem Freunde in seiner Lebensbeschreibung errichtet, die er mit folgenden, allerdings etwas gar hoch gegriffenen Worten beschliesst: „Und wie Plato, der, als seine Sterbestunde nahte, dem Genius, der über seiner Geburt gewaltet, und dem Glücke dankte, dass er als Mensch und Grieche und nicht als Barbar oder unvernünftiges Tier geboren sei, und endlich dass er zur Zeit des Sokrates gelebt habe, — so freue auch ich mich, dass ich mehr als zwanzig Jahre mit meinem Freunde, dem grossen Künstler Goltzius, habe freundschaftlichen Verkehr pflegen können."

1) Das scheint allerdings nicht recht glaubhaft und steht im Widerspruch zu der durch Ampzing überlieferten Grabschrift.

2) Ampzing, vergl. S. 26 Anm. 2. — Theod. Schrevelii Harlemias, Haerlem 1648 S. 379.

3) Vergl. H. J. Eymael, Constantijn Huygens en de schilderkunst, in Oud Holland XIV 1896 S. 188.

4) Vergl. S. 27 Anm. 4.

5) Vergl. J. A. Worp, Constantijn Huygens over de schilders van zijn tijd, in Oud Holland IX 1891 S. 115: „.... *etiam Henricum Goltzium nouisse glorier: nisi id puero accidisset et miraculorum, quae in vita edidit, arbitro incapaci* usw."

Goltzius als Maler.

Goltzius' Bedeutung als Maler tritt für uns hinter der des Stechers vollständig zurück. Seine kalten, konstruierten Bilder wollen uns zunächst in einer Zeit, da wir Rubens und Frans Hals an der Arbeit wissen, als unzeitgemäss erscheinen. Das ist aber ein falsches Urteil. Die Geschichtsschreibung neigt stets dazu, das Neue oder Ausserordentliche vor der breiten Grundströmung zu betonen. Rubens und Frans Hals haben zu Lebzeiten von Goltzius — Rubens wenigstens in Holland — noch nicht in die Entwicklung eingegriffen. Goltzius erscheint uns vielmehr auch als Maler, nach den Urteilen von Zeitgenossen, als einer der führenden Meister.

Goltzius hat, wie van Mander überliefert, erst um 1600, also in einem Alter von über vierzig Jahren, zu malen angefangen [1]). Es bleibt trotz dem Erklärungsversuch, den wir unternehmen werden, etwas Merkwürdiges an der Tatsache haften, dass Goltzius, im Kupferstich der erste Meister seiner Zeit, auf der höchsten Höhe seines Könnens, den Griffel beiseite legte, um den Pinsel zur Hand zu nehmen und sich in einer bisher ungeübten Kunst zu betätigen. Da dieser Wechsel noch vor das Erscheinen von van Manders Schilderboeck fällt, könnte man hoffen, in diesem die Aufklärung zu finden. Van Mander meldet aber bloss das Faktum, dass Goltzius sich im Jahre 1600 an das Malen mit Ölfarbe und Pinseln gemacht habe. Dies hätte eigentlich nichts Ausserordentliches an sich; man kann sich höchstens wundern,

1) v. Mander-Floerke II S. 251 (1604 fol. 285 verso).

dass Goltzius nicht früher schon zu malen angefangen hat. Das Merkwürdige ist vielmehr, dass er — bis in seine letzten Jahre wenigstens — zu stechen aufhörte. Darüber scheint sich van Mander aber gar nicht verwundert zu haben. — Das gerade kann uns vielleicht auf die richtige Fährte lenken.

Eine ähnliche Schwenkung, wie Goltzius, hat nach der Darstellung van Manders auch Jakob de Gheyn und vorher schon dessen Vater vollzogen, dieser von der Glasmalerei, jener aber, wie Goltzius, vom Kupferstich zur Tafel- und speziell zur Figurenmalerei. Und auch Jakob de Gheyn hatte es im Kupferstechen zu grosser Meisterschaft gebracht gehabt. Während aber van Mander die Gesinnungsänderung von Goltzius als Tatsache ohne jeden Begründungsversuch hinnimmt, motiviert er den gleichen Schritt Jakob de Gheyns: Da dieser nämlich fand, „dass die Malerei das beste Mittel sei, um das Leben oder die Natur wiederzugeben, wurde die Lust zum Malen in ihm immer mächtiger, sodass er das Kupferstechen und das Abdrucken der Platten beiseite liess und die seiner Meinung nach nutzlos damit hingebrachte Zeit beklagte." Denn die Ölmalerei ist „der Gipfel der Kunst," und innerhalb dieser ist es wiederum die Malerei „in grossen Figuren, in denen ja die grösste Kraft unserer Kunst zum Ausdruck kommt." [1]) Da wir nun annehmen müssen, dass diese Gesinnung im Kreise der damaligen Haarlemer Maler die allgemein herrschende war, — denn van Mander ist kein Gesetze prägender Theoretiker, sondern das Sprachrohr seiner Zeit — darf man jenem entsprechenden Schritte von Goltzius den selben Beweggrund unterschieben. Auffallend bleibt aber immer noch die Schroffheit, mit der der Bruch geschah. Goltzius musste ein gutes Zutrauen in seine Leistungsfähigkeit als Maler haben, dass er seinen, als Stecher allerdings wohlgegründeten, Ruhm so aufs Spiel setzen konnte.

---

1) v. Mander-Floerke II S. 319 ff. (1604 fol. 294 recto).

Angebliche Bilder vor 1600.

Über Goltzius' erste Malversuche sind wir nicht ganz im Klaren. Unabhängig von van Mander sagt auch der lippische Hofmaler Johann Tilmans in einem Brief von 1603, dass Goltzius erst im Jahre 1600 angefangen habe zu malen [1]). Nun finden wir aber in den Verzeichnissen von Hymans [2]) und Wurzbach [3]) datierte Bilder aus den neunziger Jahren angeführt, die jenes doppelte Zeugnis Lügen zu strafen scheinen.

Da ist zunächst das schöne Porträt eines Fahnenträgers der Münchner Pinakothek (Kat. 1913 Nr. 673), von dem die Kritik den Namen Goltzius allerdings schon längst entfernt hat. Nach der Angabe des Katalogs ist es von der Tradition Goltzius zugeschrieben worden. Das Datum 1590 aber allein schon, das sich auf dem Bilde befindet, schliesst dessen Autorschaft kategorisch aus, denn es lässt sich nicht denken, dass er noch vor der italienischen Reise, und ohne die Malerei vorher geübt zu haben, dieses reife Bildnis gemalt hätte. Auch hätte van Mander dieses Prachtstück bei der Aufzählung der spärlichen Malereien von Goltzius' Hand nicht übersehen können. In neuerer Zeit ist C. Cornelisz als Urheber des Münchner Fahnenträgers vorgeschlagen worden [4]). Diese Zuweisung lässt sich, solange kein anderer Meister in Vorschlag gebracht werden kann, wenigstens diskutieren, während eine andere Hypothese [5]), die Paulus van Vianen als Maler dieses Porträts vorschlägt, mir völlig in der Luft zu stehen scheint.

Sicher von C. Cornelisz gemalt, und darum aus dem

---

1) Vergl. weiter unten S. 35 ff.

2) Le livre des peintres de Carel van Mander, Paris 1885 II S. 205.

3) Niederländisches Künstlerlexikon. — Floerke (II Anm. 424) hat die Angaben von Hymans und Wurzbach übernommen.

4) J. O. Kronig in den Zeitschr. f. bild. Kunst, n. F. XX 1909 S. 112.

5) H. Modern im Jahrb. d. kunsthistor. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses XV 1894 S. 98 ff.

Werk von Goltzius auszuscheiden, ist die 1592 datierte Ölskizze einer Darstellung der Sintflut in der Galerie von Oldenburg (Kat. 1881 Nr. 142). Die Taufe auf Goltzius verdankt das Bild wohl seiner Signatur, die bisher als G. fe. gelesen wurde. Nun hat aber Goltzius nie, weder ein Gemälde, noch einen Stich noch auch eine Zeichnung je so bezeichnet; stets hat er mit seinem Monogramm oder dann aber mit ausgeschriebenem Namen signiert. Es ist aber überhaupt die Frage, ob jener Buchstabe wirklich als G. zu lesen ist, oder ob hier nicht vielmehr die Initialen des C. Cornelisz gestanden haben. Bei dem verdunkelten und verschmierten Zustand der Signatur ist diese Frage nicht endgültig zu entscheiden. Um so sprechender ist aber die stilistische Übereinstimmung des Bildes mit einem andern Werke des C. Cornelisz. Der lockere, fette Auftrag der Farben, die Typik und Motive der sich rettenden nackten Gestalten, die farbige Differenzierung der verschiedenen Inkarnate, die unmotiviert grell beleuchteten Akte vor dunklem Grunde, einzelne charakteristische Farben, wie ein Gelbgrün und das weissliche Rot, die nur andeutungsweise gemalten, übermässig gestreckten Gestalten der Gruppe von Schutzflehenden mit den erhobenen Händen im Mittelgrunde, die Anlage des Bildes endlich mit dem bezeichnenden *doorsien* — das alles findet seine unmittelbare Parallele in dem im gleichen Jahre gemalten Bilde gleichen Themas von C. Cornelisz in der Braunschweiger Galerie (Kat. 1900 Nr. 170). Zwar stehen die beiden Bilder nicht im Verhältnis von Entwurf und Ausführung zu einander. Doch ist der Zusammenhang immerhin so eng, dass man in dem Oldenburger Bilde die erste Fassung, in der Sintflut in Braunschweig die Weiterbildung der selben Bildidee sehen muss.

Endlich ist noch ein goldenes Zeitalter im Musée communal in Arras (Kat. 1880 Nr. 78) gegen die Zuverlässigkeit von van Manders Angabe, dass Goltzius erst im Jahre 1600 angefangen habe zu malen, ins Feld geführt worden. Denn es ist datiert und bezeichnet: 1598 | pins | HG. Nun erweist es sich aber bei näherem Zusehen als simple

Kopie nach einem Stich aus der ersten Folge der Metamorphosen Ovids (B. III S. 104. 31—82 Nr. 3). Mit ihm fällt das letzte vor 1600 datierte Bild, und damit erhält die doppelte Aussage van Manders und Tilmans ihre Bestätigung.

Die Bilder kleinen Formates auf Kupfer.

Alle sicheren Bilder, die wir von Goltzius kennen, sind von beträchtlichem Format, die Figuren meist lebensgross, und auf Leinwand oder Holz gemalt. So möchte man allen den kleinen, auf Kupfer gemalten Bildchen, die Goltzius zugeschrieben werden, von vornherein mit Misstrauen begegnen, wenn nicht van Mander uns solche Kupfertafeln bezeugte. „Das erste, was er machte," sagt Karel van Mander, „war ein kleines Bildchen auf Kupfer für Gijsbert Rijckersen zu Haarlem, das Christus am Kreuz nebst Maria, Johannes und Magdalena darstellte." Dieses Bildchen (Verz. Nr. 2) vermögen wir nicht mehr nachzuweisen. Es zwingt uns aber, andere Zuweisungen von Kupfertafeln wenigstens einer Prüfung zu unterziehen.

So befindet sich in Wiesbaden in Privatbesitz (Sammlung E. Brandts) unter dem Namen Goltzius eine auf Kupfer gemalte Taufe Christi (Verz. S. 96). Das Bildchen trägt weder ein Datum noch eine Signatur. Bei dem Mangel eines vergleichbaren gesicherten Stücks ist deshalb die Zuschreibung an Goltzius nicht näher zu begründen, ja, allgemeine stilistische Merkmale führen uns eher von diesem ab in den Kreis der Prager Maler, etwa Hans von Achens, an den Goltzius bereits ein ähnliches Bildchen hat abtreten müssen, ein Parisurteil im Museum von Valenciennes, das der alte Katalog und im Anschluss an diesen Hymans und Wurzbach Goltzius zugeschrieben hatten [1]). Eine kompositionnelle

1) Gestochen von Raphael Sadeler als Hans von Achen. Vergl. R. A. Peltzer, Der Hofmaler Hans von Achen im Jahrb. d. Kunstsammlungen des allerh. Kaiserhauses XXX 1911 S. 75.

Eigentümlichkeit im Besonderen scheint mir für den Prager Hofmaler zu sprechen. Das sind die durch den untern Rand stark überschnittenen, zum Teil nur als Büste noch sichtbar werdenden Figuren des Vordergrundes; das ist ein von den Pragern fast stereotyp verwandter Kunstgriff, den man bei Goltzius nur ganz ausnahmsweise wiederfindet. Dass die Typik eine Entscheidung über Prag oder Haarlem nicht zulässt, ist merkwürdig genug; man kommt jedoch bei ähnlichen Fragen öfters in diese Verlegenheit.

Wahrscheinlich nach einem Kupferbildchen, aus seinem Miniaturformat zu schliessen, hat der Watteaustecher P. L. Surugue ein Parisurteil (Verz. Nr. 49) nach Goltzius gestochen. Unter dem Stich steht: *H. Goltius pinx-.* und ausserdem: *D'après le tableau original, haut de 6 pouces, sur 8 de large, qui est au Cabinet de Mr. le Chev.er de Julienne.* Dieses Original ist heute nicht mehr nachzuweisen. Jean de Julienne ist uns bekannt als eifriger Verehrer und Sammler Watteaus; in seiner Sammlung einen Goltzius zu treffen ist nicht wenig verwunderlich. Wenn wir aber das Blatt seines schäferlichen Charakters, den ihm der Rokokostecher gegeben hat, entkleiden und umdenken etwa in den Stil der Metamorphosen, so stossen wir bei der Annahme, dass tatsächlich dem Stich eine authentische Malerei von Goltzius' Hand zu Grunde gelegen habe, auf keinerlei Widersprüche. Auffallend bleibt vielleicht nur die starke Betonung der Landschaft; es lassen sich aber gerade in der Zeit nach 1600 unter den Zeichnungen von Goltzius einige Landschaftsstudien nach der Natur nachweisen; nach solchen hat auch 1608 Simon Frisius zwei hübsche Blättchen gestochen (B. III S. 120, 1 u. 2), und aus der selben Zeit sind einige ebenfalls nach Goltzius radierte Landschäftchen (B. III S. 123, 1 sub G. Gouw und S. 204, 304—306 sub Matham). Und endlich darf man sich der hübschen Clairobscur-Landschäftchen erinnern, die mutmasslich kurz vor 1600 entstanden sind, und von denen das eine (B. 241) durch das übereinstimmende Motiv, ein den Bildraum von links vorn nach rechts hinten diagonal kreuzendes Waldtälchen, eine

starke Analogie zu der Landschaft des Parisurteils bietet. Wenn auch die Typen durch die Interpretation des achtzehnten Jahrhunderts ihren Goltzius' schen Charakter eingebüsst haben, so ist dies kein Grund zu zweifeln, dass dieses Parisurteil des Chevalier de Julienne wohl tatsächlich ein Originalbild des Haarlemer Meisters gewesen ist. Die Benennung auf Goltzius kann kaum anders, als auf Grund einer Signatur erfolgt sein.

Endlich nennt auch Karel van Mander noch ein auf Kupfer gemaltes Bild: „Goltzius hat ferner auf einer Kupferplatte einen grossenteils nackten sitzenden Christus gemalt, umgeben von zwei knieenden Engeln, welche brennende Fackeln halten, und von Passionsgeräten, — ebenfalls ein ganz hervorragendes Bild, das sich jetzt im Besitz des Grafen von Lippe oder des Kaisers befindet."

Über diese Tafel haben wir nun noch eine zweite, höchst interessante Nachricht in dem schon genannten Brief des lippischen Hofmalers Johann Tilmans an seinen Herrn, den Grafen Simon IV. zu Lippe, den ich hier, soweit er auf Goltzius Bezug nimmt, wiedergebe. [1]) Der Graf zu Lippe kaufte in den Niederlanden Bilder für die Sammlung des Kaisers, Rudolfs II., und hatte jetzt offenbar seinerseits seinen Hofmaler mit Ankäufen betraut, und zwar handelte es sich auf den besonderen Wunsch des Kaisers um Werke Lukas von Leidens und Goltzius', die Rudolf in seiner Sammlung beide noch nicht vertreten hatte. Doch hören wir den Brief, in dem Tilmans von dem Ergebnis seiner Mission berichtet:

Wolgeborner Graff, Gnediger Herr, es sein E. G. mein christliche Gebet zo Godt unterthenige und gehorsame Thinst zuvor. Gnediger Herr, E. G. Befelig nach habe ich unterthenigst mit hogstem Fleis nach den beiden gemahlten Stucken gehandlet,

1) Der Brief ist zum ersten Mal abgedruckt in den für den Kunsthistoriker etwas entlegenen Mitteilungen aus der lippischen Geschichte und Landeskunde, herausgegeben von der geschichtl. Abteilung des naturwissenschaftl. Vereins Detmold. Detmold 1903 I S. 142 ff.

so Ihro Kaiserliche Mayestet durch Hans von Achens Schreiben allergnedigst begerendt sein, kan .... [Löcher im Papier] .... *nicht verhalten, das eine belangendt, welches Lucas von Leyden gemacht und Henrich Goltius an sich erkauft, dasselbe Stuck heldt er Goltzius sehr theur und weit uber die Werde in Betrachtung das Stuck (wie ich E. G. lang fur desem auch mondlich berichtet) grossen Schaden bekomen, nemlich das der Grondt vom Panel mit allen Farben auff fünf oder sex steden abgesprongen, welches noch nicht verholffen und wiewol er Goltius es zo verhelffen meinet, welches villicht er auch wol thon kan, doch achte ich es sehr geferlich und solte sehr besorgen, das der Grondt des Gemeldts konftiger Zeit an mehr Orten abfallen und das Geldt nemlich zue tausent Keisers Guldten, die er dafur haben wil und nicht geringer welches zo achthondert zue oder treyunfunfzig Richstaler beleuft veloren und vergebens ausgeben sein wurdt, ist derhalben meines unterthenigen und geringen Erachtens nicht rahtsam zo handeln auff bemeltes Stuck, doch E. G. gnediges Wolgefallen vorbehalten.*

Es ist aber wolgeborner gnediger Herr noch ein Stuck von Lucas von Leiden alhey in Amsterdam das von velen fast so constich wirdt gehalten, als das Goltius hat, ist auch von hochem Preis, sol auffs aller negst tausent hollandische Thaler gelden, sein funfzeinhondert Keisers Guldens, sein sexhondert veirzig Richstaler. Dasselbe ist wol zo bekomen, doch ist dasselbe Stuck auch nicht so gar ohne Schaden, dan es alt und was gelbicht anzosehen ist.

Was nun anlangt das guette Stuck, so Ihro Mayesteit begeren von Goltius eygen Handt, das er selbst gemahlet hette, kan ich E. G. unterthenigst nicht verhalten, wie das von Goltio Handtgemeldt ubel was zo bekomen, sintemal (er) ehrst ins tritte Jar angefangen mit Farben zo mahlen und nur 3 Stucke in der Zeit gemacht, welche in soilcher Extimation sein, das sey fur kein Goldt feil werden mogen, doch ist das eine Stucklin von bemelten dreyen bey Jacob Mahtam ein Kopfferstecher, ist Goltius Stifsohnn. Derselbe hat es angefangen nach zo stechen in Kopffer, das in Truck ausgehen wirt. Mit demselben Jacob Mahtam bin ich sehr in Handtlung gestanden und wiewol er

das Stucklin, dan es nicht gross ist, ungern abstehen wil, halte ich es dafür ..... m er den .... stich ..... fertig (?) ..... [Löcher im Papier] ..... *Geldt bewegen lassen, das Stuck abzostehen, doch worde es auch theur fallen, dan Ihme albereit 400 Keisers Gulden dafür gepotten, also das ich wol vernohmen, das es kaum under 200 Ricksdaler to bekomen sein wirt. Und wiewol ich wolgeborner und gnediger Her nach hogstem Fleis in aller Unterthenigkeit das Landt hey durchsucht und abermals erkondiget, habe ich doch von den beyden Meistern als von Lucas von Leiden und Hinrichen Goltzius nichts erfragen konnen, ohne dese beyde vorgemelte Stuck, die zo kauff sein mogten. Deweil dan nun wolgeborner und gnediger Herr ich E. G. Befelich und gnedigen Willen zovor erwarten und auch des einen Stucks davon unterthenigst gemelt, welches noch in 4 oder 5 Wochen nicht zo bekomen, ehe das Kopfer fertig, so darnach geschnetten wirt, und derwegen so veil Wochen hie solt stil ligen mossen, worde vil drauff gehen, den die Zerung alhey fast theur etc. etc.*

Datum Amsterdam den 7. Junii anno 1603.

E. G.

untertheniger und gehorsamer Thiener
Johann Tilmans.

Hier also, 1603, die mit van Mander übereinstimmende, aber von ihm unabhängige Nachricht, dass Goltzius „*ehrst ins tritte Jar angefangen mit Farben zo mahlen.*" Sicher unrichtig ist jedoch die Angabe, dass Goltzius erst drei Bilder gemalt habe. Van Mander kannte zur selben Zeit oder wenig später — 1604 erschien bereits sein Schilderboeck — deren sechs. Tilmans war es offensichtlich darum zu tun, die Erfolglosigkeit seiner Bemühungen zu entschuldigen. Die Tafel aber, die er hofft, von Matham erwerben zu können, ist keine andere, als die eben genannte auch von van Mander beschriebene (Verz. Nr. 3). Matham hat sie tatsächlich gestochen; es ist das Blatt Matham B. 104, bezeichnet *H. Goltzius Pinxit — J. Matham sculp. et excud. — Cum priuil. Sa. Cae. M.tis* (Abb. 1). Die Beschreibung van Manders stimmt auf den sehr grossen

Stich ganz genau. Aus dessen Bericht geht auch hervor, dass Tilmans die Erwerbung der Tafel tatsächlich gelang, doch wusste van Mander noch nicht anzugeben, ob sie sich noch beim Grafen von Lippe oder bereits im Besitze des Kaisers befand. Dass sie aber tatsächlich in die Sammlung Rudolfs II. gelangte, geht aus dem Inventar der Prager Schatzkammer hervor, [1]) wo unter Nr. 1134 ein „*Christus, martyrisirt, mit zween engeln von Goltio (Orig.)*" genannt wird. Das Bild tauchte seither, im Mai 1891, in Dresden im Kunsthandel wieder auf; es ist, wie auch van Mander angiebt, auf Kupfer gemalt und misst 51 × 34,5 cm., ist mit dem Monogramm bezeichnet und 1602 datiert. Seinen weiteren Verbleib vermag ich leider nicht anzugeben. Der Stich Mathams muss uns dafür entschädigen. Aus ihm entnehmen wir, dass es Goltzius hier in erster Linie um einen Lichteffekt zu tun war. Der Christusakt wird von den brennenden Kerzen grell beleuchtet und steht hart vor dunklem Grunde. Die Engel sind in reiche, flimmernde Gewänder gehüllt; ihr Gesichtstypus ist von der für Goltzius' Gemälde so bezeichnenden Leere und Fadheit. Die Bildform, der Christusleichnam zwischen zwei ihn betrauernden Engeln, ist in Holland nicht neu. Wir erinnern uns z. B. des in der Anlage sehr verwandten Frühwerks von Marten van Heemskerck (Museum in Gent, Kat. 1905 Nr. 86). Ob Goltzius gerade von diesem inspiriert wurde, ist nicht auszumachen. Immerhin ist überliefert, dass er zu den Verehrern van Heemskercks gehörte, und zwar ist es ebenfalls ein Werk aus dessen früher Zeit, das in diesem Zusammenhange genannt wird. [2])

1) Jahrb. der kunsthistor. Sammlungen des allerh. Kaiserhauses XXV 1905. Regesten Nr. 19421.

2) Samuel Ampzing (Beschryvinge ende lof der stad Haerlem. Haerlem 1628 S. 355) berichtet in einem Einschiebsel in van Manders Lebensbeschreibung von Heemskerck über dessen Lukasaltar von 1532 (heute Haarlem, städt. Museum Kat. 1914 Nr. 150, damals im Prinsenhof): *[„Ick hebbe dickwils verstaen / dat Henricus Goltzius, onse Schilder-Phoenix / dese schilderije op een ladder daer by klimmende by sijn leven menigmael quam besien / betuygende dat hy sich in 't gesichte van de selve niet en konde versadigen.]*"

Von dieser Gruppe von im Verhältnis zu den spätern Holz- und Leinwandbildern in kleinem Formate gemalten Kupfertafeln können wir uns also nur eine ungefähre Vorstellung machen. Sie bilden, sowohl dem Materiale als auch ihrem Formate nach eine vermittelnde Übergangsform von den graphischen Arbeiten zu den grossfigurigen Leinwandbildern, sodass der Gegensatz von Goltzius als Maler und Stecher etwas gemildert erscheint.

Der Brief des Malers Tilmans giebt uns ausser den Nachrichten über die Kupfertafel im Besitze Mathams noch Aufschluss über allerlei wissenswerte Dinge. Interessant ist es vorerst, zu erfahren, dass der Ruhm, den Goltzius als Stecher genoss, sich ohne weiteres auch auf seine doch sicher bescheidenen Anfangsleistungen als Maler übertrug, *„welche in soilcher Extimation sein, das sey fur kein Goldt feil werden mogen."* Auf jeden Fall sind die Preise, die Tilmans in dem Zusammenhange nennt, ausserordentlich hoch.

Nicht minder wertvoll ist die Nachricht, die der lippische Hofmaler von Goltzius' Beziehungen zu einem Werke des Lukas von Leiden überliefert. Goltzius war damals in der Erwerbung eines Bildes von Lukas von Leiden den kaiserlichen Agenten zuvorgekommen und ist nun keineswegs gewillt, es diesen auch um einen noch so hohen Preis abzutreten. Van Mander ergänzt in willkommener Weise diese Notiz, indem wir durch ihn erfahren, um was für ein Bild es sich handelt. Es ist ein Flügelaltar mit der Darstellung der Geschichte des Blinden von Jericho, den Goltzius „im Jahre 1602 in Leiden zu seiner grossen Freude — allerdings um einen bedeutenden Preis gekauft hat." [1]) Darauf lässt van Mander die ausführliche Beschreibung folgen. (Das Bild ist heute in der kaiserl. Eremitage in St. Petersburg, Kat. 1901 Nr. 468). Diese Mitteilung wiederum wirft ein Licht auf Goltzius' Vermögensverhältnisse, die durchaus glänzend gewesen sein müssen, wenn sie ihm gestatteten, erfolgreich mit den den kaiserlichen Käufern zu Gebote stehenden Geldmitteln

1) v. Mander-Floerke I S. 117 (1604 fol. 212 verso).

zu konkurrieren. Tilmans sucht seinen Misserfolg zu beschönigen durch den für uns ebenfalls wertvollen Hinweis auf den schlechten Zustand des Altars. Allerdings hat er sich hiebei vielleicht von einem ähnlichen Gefühl leiten lassen, wie der Fuchs, dem die Trauben zu sauer waren. Doch muss immerhin einiger Grund hinter der Anklage gesteckt haben, da er ja auch die Schadhaftigkeit des andern Bildes hervorhebt, dessen Erwerbung ihm in der Folge gelingen sollte. [1])

Goltzius ist übrigens, in Gemeinschaft mit Karel van Mander, schon einmal den Agenten des Kaisers hindernd in den Weg getreten, als es sich um die Veräusserung von Lukas' Altar des jüngsten Gerichts durch die Stadtväter von Leiden handelte. Damals war es Hans von Achen, der sich für den Kaiser erfolglos um das berühmte Triptychon bemühte. „Aus dem Briefwechsel, den der Maler mit dem bekannten Kupferstecher Johann Muller und dem Grafen Simon von Lippe im Haag im Jahre 1602 führte, geht hervor, dass der Rat (von Leiden) trotz der Fürsprache des Prinzen Moritz von Oranien sich weigerte, das Bild dem Kaiser zu überlassen. Wie Muller dem Grafen Lippe mitteilte, hatten die Maler Goltzius und van Mander den Rat in diesem Sinn beeinflusst." [2]) Dülberg [3]) will das Zerschlagen der Kaufverhandlungen mit den von ihm als wahrscheinlich nachgewiesenen unklaren Eigentumsansprüchen, die sowohl der Rat der Stadt als die Erben des Stifters gleichermassen auf den Altar hatten, erklären. Nun scheint mir aber, dass gerade eine vorteilhafte Veräusserung des Streitobjekts — der Kaiser wollte den ganzen grossen Altar mit Golddukaten bedecken [4]) — am ehesten zu einer beide Teile befriedigenden Einigung hätte führen

1) Es war das kleine, heute der Münchener Pinakothek gehörende Marienaltärchen (Kat. 1913 Nr. 148).

2) So R. A. Peltzer (Hans von Achen, a. a. O. S. 106), der seinerseits verweist auf Nrn. 6—9 der Beilage V aus dem fürstlich lippischen Archiv in Detmold.

3) Rep. f. Kunstwissenschaft XXII 1899 S. 34.

4) Vergl. J. J. Orlers, Beschrijvinge der stad Leyden. Leyden 1614 S. 115.

müssen. So mag es also wohl doch „aus Ehrerbietung gegen den berühmten Bürger" geschehen sein, dass der Magistrat, bestimmt durch Goltzius und van Mander, das Angebot des Kaisers „in aller Höflichkeit" [1]) ablehnte.

Van Mander nennt ausser der Blindenheilung noch ein zweites Werk des Lukas von Leiden, das sich im Besitze von Goltzius befand, „ein Bildchen auf Glas, das den Tanz der Frauen darstellt, die David entgegengehen. Es ist wunderhübsch in der Ausführung und auch von Jan Saenredam sehr gut in Kupfer gestochen." [2])

Bei der an Verehrung grenzenden Wertschätzung, die Goltzius also nicht nur für die Stiche, sondern, wie aus dem Vorgebrachten zu entnehmen ist, auch für die Gemälde des Lukas von Leiden empfand, entsteht die Frage, ob nun in seinen Malereien diese Verehrung ihren Widerschein fand. Da ist aber kaum ein Verhältnis, auch nicht in Einzelheiten, zu konstatieren. Van Mander hebt zwar hervor, und wir können es zum Teil nachkontrollieren, Goltzius habe es „bewusst vermieden, die Fleischpartien oder Gesichter stark zu schattieren, damit das Ganze einen angenehmeren Eindruck mache, aber da er sie auf beiden Seiten mit einem leichten Schatten versehen hat, wirken sie mit ihren karnatartigen Lichtern doch plastisch." [3]) Diese Charakteristik könnte ziemlich genau auch auf die Malweise Lukas von Leidens, speziell des durch seine grosse Helligkeit der Inkarnate frappierenden Altars des jüngsten Gerichts, angewandt werden. Diese hellen Farben müssen auch unter allen Umständen Goltzius Eindruck gemacht haben. Ob er aber, wo er nach entsprechenden

1) v. Mander-Floerke I S. 121 (1604 fol. 213 verso).

2) Ebenda I S. 127. Der Stich ist Saenredam B. 109; er trägt das Datum 1600. Das Glasbild befindet sich nach Bredius (vergl. R. Stiassny im Rep. für Kunstwissenschaft XI 1888 S. 390) in der Ambrosiana in Mailand; Dülberg (Frühholländer III S. 25), dessen Meinung ich auch zuneige, glaubt in dem Stück nur eine Kopie nach dem Stich sehen zu dürfen.

3) v. Mander-Floerke II S. 253 (1604 fol. 286 recto).

Rezepten arbeitet, diese von Lukas von Leiden übernommen hat, oder nicht vielmehr aus der venezianischen Kunst, aus der viele wichtige Wesenszüge seiner Malerei abgeleitet werden können, kann nicht entschieden werden. Auch kommt diese Frage natürlich erst für die Leinwandbilder grossen Formates in Betracht.

Die grossen Bilder auf Holz und Leinwand.

Das erste grosse Leinwandbild, das wir kennen, ist aller Wahrscheinlichkeit nach auch das erste, das Goltzius gemalt hat. Es ist eine Danae, mit dem ausgeschriebenen Namen und der Jahreszahl 1603 bezeichnet. (Verz. Nr. 5; Abb. 3) [1]) Van Mander hat uns das Bild noch ausführlich beschrieben, sodass über die Identifizierung keine Zweifel aufkommen können. — Danae liegt, vollkommen entblösst, schlafend, mit dem Kopfe nach rechts, auf einem niedrigen Ruhebette, zu dessen Häupten zwei fröhliche Putten den weinroten Vorhang des Betthimmels in die Höhe ziehen; die rechte Hand hat sie auf die Scham gelegt, der linke Arm fällt willenlos über die Kissen herunter. Hinter dem Bett erscheint die grinsende Fratze der alten Magd, die in ihrer rechten Hand eine mit Goldstücken gefüllte Dose hält, mit der Linken aber nach Danaes Schulter tastet, um sie zu wecken. Das Gesicht der Alten ist, in absichtlicher Gegensätzlichkeit zu dem hellen, rosigen Inkarnat der Danae, runzlig nnd schmutzig braunrot herausgearbeitet. Zwischen sie und den Betthimmel drängt sich Merkur, der lachend mit seinem Kaduzeus nach links oben weist, wo zwischen Blitzen der Adler Juppiters sichtbar wird. Des Merkur und der Alten Gesicht sind von starken Lichtreflexen, die von dem hellbeleuchteten Akt zurückstrahlen, bedeckt. Links wird die Komposition geschlossen durch zwei schwebende Putten, von denen der eine eine

1) Ich danke dem gegenwärtigen Besitzer, Vicomte Chabert de Vatolla in Paris, auch an dieser Stelle für die freundliche Überlassung einer Photographie.

Geldbörse von sehr zweideutigen Formen trägt. Links unten steht eine goldbeschlagene Kassette, auf der die Namensbezeichnung und das Datum stehen; rechts ein Goldschmiedepokal und ein gläsernes Gefäss, sowie auf dem Boden überall verstreut herumliegende Goldstücke.

Diese Gestaltung des Danaethemas ist inhaltlich ganz abnorm. Schon dass Danae schläft. Dann aber erst dieser boshafte Sarkasums, mit dem der Künstler den Mythus rationalistisch umstilisiert und ihn aller Poesie beraubt! — das ist der selbe Geist, aus dem heraus van Mander im Leben Ketels die Anekdote vom „englischen Gruss" erzählt, [1]) bei der die Person des Bauers, der sie produziert haben soll, natürlich nur untergeschoben ist. Diese nüchterne Denkweise, die hier eine Art von aufklärerisch-frivolem Charakter annimmt, liegt im allgemeinen Zug der Zeit und ist begründet in der prinzipiellen Stellungnahme gegen die der kirchlichen Autorität sich unterwerfenden Denkart des katholischen Südens. Die Art dieser ganzen, jeder wärmeren Gefühlsnote entbehrenden Kunst des van Mander'schen Kreises, als deren Kristallisation man die hochgepriesenen, tiefsinnigkalten Allegorien Ketels betrachten kann — als Gegensatz zu der Madonnen- und Heiligenmalerei des Südens — liegt in diesem Motiv begriffen. Auch Goltzius geht, wie wir gesehen haben und noch des weitern sehen werden, ganz in ihr auf.

Die Danae ist in gutem Erhaltungszustand und giebt uns zum ersten Mal eine genauere Vorstellung davon, wie Goltzius Pinsel und Palette handhabte. Das Kolorit überrascht durch seine verhältnismässige Tonigkeit und die Wahl der Farben. Von einer Anlehnung an C. Cornelisz, die wohl am nächsten gelegen hätte — und die bei den frühen Kupferbildchen vielleicht auch festzustellen wäre — ist keine Rede. Alles weist vielmehr nach Venedig. Wird es auch schwer halten, einen bestimmten Meister, an den Goltzius sich angeschlossen hätte, namhaft zu machen, so

1) v. Mander-Floerke II S. 207 ff. (1604 fol. 279 verso ff.).

möchte man doch angesichts des harten, schwerseidenen, in eckigen Falten sich brechenden Betthimmels am ehesten an Veronese denken. Auch die Farbe des Vorhanges, dieses leicht ins Blaue spielende, helle Weinrot mit den weisslichen Lichtern auf den Faltenbrüchen wäre für jenen Meister charakteristisch. Allgemein venezianisch ist auf jeden Fall die Figur der Danae, nicht in der Malweise zwar — sie ist zu hart, zu dünn und zu rosig gemalt —, als vielmehr in der Zeichnung, der Geschlossenheit des Umrisses, wie er unmöglich geistiges Eigentum eines Niederländers dieser Zeit sein konnte. Wie auf bekannten Vorbildern, wird die Linie des Oberarms dazu verwendet, die Silhouette zwischen Busen und der Ausladung der Hüfte zu schliessen, wie diese Danae überhaupt vom venezianischen Typus der gelagerten Venus und nicht von Vorbildern des Danaethemas hergeleitet ist. [1]) Die fröhlichen Putten kann man zwar nicht als spezifisch venezianisch, aber doch als italienische Elemente anführen. Die starke, an vielen Orten stehen gelassene, fast überall aber noch durchscheinende gelbbraune Untermalung verrät ebenfalls den Anschluss an die venezianische Malerei. — Zu alledem passt auch wiederum vorzüglich, was uns van Mander über Goltzius' Verhältnis zu dieser und zur italienischen Malerei im Allgemeinen überliefert. Bei seiner Rückkehr aus Italien sei er, Goltzius, erfüllt gewesen von der „süssen Anmut Raffaels und der eigentümlichen Weichheit Correggios." Hievon ist aber wenig in seine Bilder übergegangen, ebensowenig aber eigentlich auch von den „starken Licht- und Schattengegensätzen Tizians." Solche sind wohl da, aber in einer kleinlich pointierenden Weise, in der sich gerade der Niederländer von dem grosszügigeren Venezianer unterscheidet. Dann aber berichtet van Mander, dass auch „die schönen, seidenen Gewänder und die gute Stoffmalerei Veroneses und anderer Venezianer" auf Goltzius grossen Eindruck gemacht hätten.

1) Das auffallende Motiv der hochgedrückten Schulter geht vielleicht auf die Figur der Aurora in Michelangelos Medizeergräbern zurück.

Das nun deckt sich vollständig mit unsern Beobachtungen. Die hohe Meinung, die Goltzius im Allgemeinen von der venezianischen Malerei hatte, bezeugt van Mander in seinem Schilderboeck zu verschiedenen Malen. „Es war für die Maler genussreich und belehrend, ihn hievon reden zu hören; denn seine Worte sprachen von glühender Karnation, leuchtenden Schatten und dergleichen ungewohnten oder selten mehr gehörten Dingen." [1]) Und ähnliches andernorts. [2]) Wenn nun der venezianische Einschlag in Goltzius' Gemälden auch unmittelbar in die Augen springt, so hat er ihn doch nicht zu assimilieren gewusst, und von jenen Qualitäten, die er so begeistert preist, ist in seinen Werken nur ein schwacher Abglanz zu entdecken. Unter und neben diesem bricht überall der Niederländer hervor; in der Zeichnung mit ihrer Härte und in ihrer stets absichtlich wirkenden ausgesuchten Korrektheit, die verrät, dass hinter der Maskierung mit dem venezianischen Problem der Farbe immer noch das der alten Haarlemer Akademie steht, die sich vor allem die einwandfreie Bildung des menschlichen Körpers, des Aktes vornehmlich, zum Ziel gesetzt hatte. Ganz niederländisch und im Sinne von van Manders Rezepten ist die billige Kontrastierung von Danaes hellrosigem Inkarnat mit dem dunkelgefärbten, runzligen Gesicht der Alten, niederländisch ist die Aufmerksamkeit, die den komplizierten Reflexen auf deren und Merkurs Zügen geschenkt wird, die Freude am zierlichen Kleinwerk, der kunstvoll beschlagenen Kassette, dem reichgetriebenen Goldpokal, die Buntfärbung der Flügelchen bei den Amoretten, u. a. m.

Van Mander ergeht sich in den höchsten Lobsprüchen über das Bild, und noch im achtzehnten Jahrhundert, wo es viermal auf Auktionen erscheint, wird es nie angeführt ohne besondere Betonung seiner Qualitäten. Mag unserm

---

1) v. Mander-Floerke II S. 251 (1604 fol. 287 verso).

2) Grondt der Edel vry Schilder const (Schilderboeck) 1604 fol. 49 recto.

modernen Geschmack die Absichtlichkeit der Problemstellung, wie sie sich hier und in Goltzius' Kunst auch fernerhin zeigt, unsympathisch sein, so ist doch nicht zu übersehen, dass diesem frühesten grossen Bilde von Goltzius ein Platz in der Geschichte gehört, und zwar gerade wegen dieser Programmmässigkeit, mit der es an die venezianische Malerei anschliesst.

Der theoretische Grundzug in Goltzius' Kunst tritt wiederum deutlich hervor in dem toten Adonis des Rijksmuseums in Amsterdam (Kat. 1912 Nr. 985), (Verz. Nr. 4; Abb. 2) ebenfalls noch aus dem Jahre 1603, aber durch van Mander nicht mehr beschrieben. — Seit Mantegna das Thema des von den Fusssohlen her gesehenen, verkürzt nach der Tiefe hin liegenden Aktes aufgeworfen hatte, hat es die Künstler jenseits und diesseits der Alpen stets wieder beschäftigt. Dass gerade auch Goltzius es aufgriff, erscheint bei seinen Tendenzen beinahe als selbstverständlich. [1]) Und ebenso bezeichnend ist es für ihn, dass er das Problem noch zu komplizieren suchte; dies tat er, indem er den Akt in eine auf die Spitze gestellte Raute hinein komponierte, deren Füllung ihm auch gut gelang, allerdings nur dadurch, dass er — im Vergleich mit Mantegna oder Rembrandt — den Augenpunkt wesentlich höher nahm und so den Körper in verhältnismässig starker Aufsicht geben musste. Dadurch jedoch, dass neben dem die Raute gut füllenden Akte keine Richtungslinien mehr gegeben werden konnten, aus denen das Verhältnis der Verkürzung hätte abgelesen werden können, kommt der Eindruck des in die Tiefe Gehens nur sehr schwach heraus. Die Folie für den ganzen Körper bildet der scheinbar sanft ansteigende Rasen. Nur in der obersten Ecke wird noch ein Stückchen Himmel sichtbar, in dem Venus in ihrem Schwanenwagen erscheint, der die Deutung

1) Es ist, obwohl nicht bezeugt, möglich, dass Goltzius auf seiner Italienreise einen Abstecher nach Mantua gemacht hat, wo er Mantegnas Christus gesehen haben kann.

des weiter nicht gekennzeichneten Aktes auf Adonis ermöglicht. [1]) Die Rautenform des Bildes ist später, vielleicht in der Absicht, dadurch die unklare Räumlichkeit zu verdeutlichen, durch Anstückung von vier dreieckigen Ausschnitten zum stehenden Rechteck ergänzt worden. Bei dieser Gelegenheit scheint auch der alte Teil des Bildes eine gründliche Übermalung erfahren zu haben, auf deren Rechnung wohl die für Goltzius ungewöhnlich warmen Farben, sowohl des saftig grünen Rasens, als besonders des stark gelbbraunen Inkarnates zu setzen sind. Die durchscheinenden kaltgrauen Schatten lassen wenigstens vermuten, dass wir uns dessen ursprüngliche Farbengebung härter und vor allem das Gelbbraun mehr ins Rotbraun spielend, wie wir es von andern Bildern kennen, zu denken haben.

Goltzius war ein Mann von zweiundvierzig Jahren, als er zu malen anfing; er hatte sich längst eine zwar nicht sehr persönliche, aber doch ihm jetzt eigene Formensprache angeeignet, in der er schuf und dachte. Im Laufe der Jahre hatte er sich ferner seine Anschauung geformt vom Wesen der Malerei und der Wertung der verschiedenen Kunstgattungen, die darin gipfelte, dass die „hohe Kunst" Figurenmalerei sei und die am nachahmenswerteste Malweise die venezianische. Durch das Ergebnis eines Gedankenprozesses, nicht durch innere künstlerische Nötigung, ist er Maler geworden. Daraus mögen die meisten Eigenschaften, die wir in seinen Bildern finden, ihre Erklärung finden, und ebenso lässt sich von hier aus leicht der Umstand begreifen, dass in seinen Malereien, wie sie die Lebensjahre jetzt bis zu seinem Tode ausfüllen wenig mehr von eigentlicher Entwicklung wahrzunehmen ist. Er war eben, als er zum Pinsel griff, in sich abgeschlossen, fertig. Nach ein paar Jahren des Tastens fand er im grossen Leinwandbild das ihm zusagende Format und Material. Und nun, überzeugt, dass es, der Form nach wenigstens, nichts mehr über seiner

1) Das Bild ging einst als *„een Abel in 't verkort."*

Figurenmalerei geben könne, — die Zeitgenossen waren ganz mit ihm einverstanden hierin — fand er keine Veranlassung mehr, sie nach irgend einer Seite hin zu modifizieren. Eine belangreiche Anregung von aussen ist ihm offenbar auch nicht mehr gekommen, oder er war schon zu alt, vielleicht auch zu durchdrungen von der Bedeutsamkeit der ihn leitenden Prinzipien und seiner eigenen Bestrebungen, um sich einer solchen noch zu öffnen. Die Berührung endlich mit der venezianischen Kunst lag zu weit zurück und war zudem zu flüchtig gewesen, als dass sie wirklich hätte fruchtbar werden können. Goltzius hat sich, nach den Daten, die van Mander giebt, sowohl auf der Hin- als auf der Rückreise, nur je ein paar Tage in Venedig aufgehalten. Fast hat es den Anschein, als seien ihm Freude und Verständnis an der venezianischen Farbe erst nachtäglich, aus der Erinnerung oder durch die Zwischenkunft eines Dritten, die sich unserer Kenntnis entzieht, wach geworden. Denn es ist sonst eigentlich nicht recht einzusehen, warum ihn die Begeisterung, die ihm van Mander nachsagt, erst nach zehn Jahren zur Malerei trieb.

Der Gegensatz, der besteht zwischen dem noch engen innern Zusammenhang mit den Prinzipien der alten Haarlemer „Akademie" und der wenigstens beabsichtigten äussern Gestaltung im Sinne der Venezianer, den die Danae in so offenkundiger Weise Anlass gab zu konstatieren, geht durch das ganze gemalte Werk von Goltzius hindurch. Die menschliche Figur als Abstraktum bildet den einen grossen Mittelpunkt des ganzen Interesses. Sie ist nicht Ausdrucksmittel für einen geistigen Vorgang, nicht das Element für die Darstellung eines Ereignisses, nicht die Unterlage für ein Problem. Sie ist selber das Problem und es ist vielmehr umgekehrt der immerhin stets für nötig befundene thematische Vorwurf das Mittel oder der Anlass zur Darstellung des menschlichen Körpers. Dieser vorzugsweise in seiner Nacktheit, wenn auch nicht mehr so ausschliesslich, wie in den achtziger Jahren. Stets aber zuerst das Problem, dann die thematische Gestaltung. Besonders deutlich erscheint dieses

Verfahren in den biblischen Darstellungen. Es war Goltzius nie um den religiösen Gehalt zu tun. Wenn er die Taufe Christi (kaiserl. Eremitage in St. Petersburg) (Verz. Nr. 12) zum Vorwurf eines Bildes nahm, dann geschah es, weil dieses Thema die Entblössung der Figuren rechtfertigte. Aus dem gleichen Grunde war die Darstellung der beim Bade überraschten Susanna (Privatbesitz in Linköping, Schweden) (Verz. Nr. 23) beliebt; hier boten ausserdem die beiden Alten Gelegenheit zu starken Kontrasten und zur Herausarbeitung pointierter Charakterköpfe. Am reinsten kommt diese einseitig formale Richtung von Goltzius' Kunst vielleicht zum Ausdruck in seinen Darstellungen des Schmerzensmannes. Es sind ihrer zwei. Die frühere, vom Jahre 1607 (Museum Kunstliefde in Utrecht) (Verz. Nr. 10), giebt einen sitzenden Akt von herkulischen Formen. Der Mantel ist absichtlich zurückgeschlagen und verdeckt nur mit einem Zipfel ein kleines Stück Schulter und einen Streifen des Oberschenkels. Zum Christus wird der sitzende Akt erst durch das Rohr, das er in der Hand hält, die Dornenkrone und den Augenaufschlag. Die Keule statt des Rohrs, die Löwenhaut an Stelle des leichten Mantels, und Christus wäre ein trefflicher Herkules. — Immerhin eine Verinnerlichung diesem Bilde gegenüber bedeutet die zweite Fassung des Vorwurfes, die sich in der Marienkirche in Ülzen (Prov. Hannover) befindet und das letzte Bild des Meisters ist [1]) (Verz. Nr. 26; Abb. 13), Christus, äusserst hässlich im Typus mit seinen aufgeschwollenen Lippen, sitzt eng in sich zusammengekauert mit niedergeschlagenem Blick am Fusse der Martersäule. Dieses Zusammenkauern ist aber charakteristischer Weise nicht aus dem Thema des unter seinen Schmerzen zusammengebrochenen Mannes heraus entwickelt, sondern wiederum lediglich aus der Problemstellung abgeleitet: Es galt, wie bei dem „toten Adonis", ein auf die Spitze gestelltes Quadrat zu

1) Als erster hat H. Jantzen (Monatsh. f. Kunstwissenschaft IV 1910 S. 324) auf das Bild hingewiesen.

füllen. Diese Aufgabe allerdings hat Goltzius hier trefflich gelöst. Es pflegen gewisse Wandlungen im Kunstschaffen eines jeden Meisters, besonders gegen sein Alter hin, beinahe mit einer Art von Gesetzmässigkeit einzutreten. Als eine solche, fast notwendige Weiterbildung eines Themas kann man den Ülzener Schmerzensmann gegenüber dem Utrechter bezeichnen. Es ist ein grösseres Sehen und die sich hieraus ergebende Vereinfachung — nicht des Motivs; dieses ist vielmehr reicher und komplizierter geworden — der Mittel, eine schlichtere Auffassungsweise, die das spätere Bild vor dem früheren voraus hat. Auch die Färbung ist angenehmer geworden; das kalte, stark ins Rote spielende Inkarnat ist weicher und mit einem wärmern Gelbbraun durchsetzt. Immerhin aber verwendet Goltzius auch hier noch seine hart aufgesetzten weisslichen Lichter, die der Figur wohl ein kräftiges Modelé verleihen — und darum war es ihm eben in erster Linie zu tun —, dafür aber die Stofflichkeit der Haut vollständig verunklären.

Unter diesem Mangel an feinerer Oberflächencharakteristik leiden besonders die Frauenakte. Das Fleisch ist prall und hart. Die Unterscheidung vom männlichen Akt besteht lediglich in einer helleren, gerne ins Rosarot spielenden Tönung. Es ist dies genau das Verfahren, nach dem C. Cornelisz in den neunziger Jahren seine Akte differenzierte und das als Rezept auch von van Mander in sein Schilderboeck aufgenommen wurde. [1]) Sowohl in der Darstellung des Mannes als der Frau verwendet Goltzius einen durchgehenden Typus. Wir lernen ihn am besten kennen auf der grossen, als Gegenstück zur Taufe Christi gemalten Holztafel mit Adam und Eva (kaiserl. Eremitage in St. Petersburg) (Verz. Nr. 11; Abb. 2). In dieser Komposition pflegten die Künstler von jeher ihren Kanon der menschlichen Figur festzulegen. Wenn bei Goltzius das Konstruktive der Darstellung auf den ersten Blick nicht besonders hervortritt, so ist

1) Grondt der Edel vry Schilderconst (Schilderboeck) 1604 fol. 49 recto. (Höcker a. a. O. S. 276).

es nur, weil sich dieses durch alle seine Bilder gleichmässig hindurchzieht. Trotzdem unterrichten uns diese beiden in ruhiger Vorderansicht gegebenen Stehfiguren am besten über Goltzius' Schönheitsideal der menschlichen Figur. Die Proportionen sind nicht mehr von jener Überschlankheit, wie sie im Anschluss an die oberitalienischen Manieristen von deren niederländischen Nacheiferern ausgebildet worden war. Das wird als eine Hauptfrucht der Bestrebungen der Haarlemer „Akademiker" anzusehen sein, dass sie bereits zu einer Zeit, da z. B. ein Maerten de Vos († 1604) noch an jenen manieristischen Traditionen festhielt, diese Formel gewordenen Proportionen überwanden, wodurch sie aktive Förderer einer unter anderem auf gedrungenere Figurenbildung hinzielenden Stilwandlung geworden sind. Diese bessere Proportionierung zusammen mit einer bis in Einzelheiten hinein überzeugenden Korrektheit der Zeichnung setzt ein eingehendes Modellstudium notwendig voraus. Die absolute Unpersönlichkeit aber, nicht nur der Köpfe, sondern der ganzen Akte in ihrer Durchbildung und in ihren Stellungen verrät deutlich, dass die Gestalten und Kompositionen nicht selbst im Anschluss an die Natur geschaffen wurden, sondern aus jenen Studien abstrahierte Geistesprodukte, sorgsam überdachte Konstruktionen sind. Goltzius hat also — und die zeitgenössischen Maler verfuhren wohl überhaupt nicht anders — das Modellstudium nicht unmittelbar, weder für Adam und Eva, noch für ein anderes Bild, geübt, sondern nur allgemein, vorerst ohne Gedanken an eine bestimmte Bildgestaltung, getrieben. So findet auch die Tatsache jener das ganze Werk von Goltzius, auch die Stiche, durchziehenden gleichmässigen, leeren Typik ihre einleuchtende Erklärung.

Adam ist der charakteristische Repräsentant des männlichen Typus überhaupt. Er ist von vollen Körperformen, besonders die Schultern sind breit und mächtig gebildet. Der Halsansatz, Schlüsselbein, Sehnen und Adamsapfel sind scharf herausgearbeitet; sonst aber finden wir nicht mehr jene kleinlich detaillierende Körperbehandlung, wie wir sie bei

Goltzius in seinem grossem Herkulesstich von 1589 (B. 142) auf ihrem Höhepunkte sehen, und wie sie C. Cornelisz noch in den neunziger Jahren, damals schon im Gegensatz zu Goltzius, durchaus liebte. Die harten Muskeln erscheinen jetzt vielmehr in einer mässigen Fettschicht eingebettet und das Ganze von einer weichen Haut überzogen. Grosse Sorgfalt verwendet Goltzius hier, wie stets, auf die Bildung der verhältnismässig grossen Füsse und Hände; hier giebt er von seinem Besten.

Die Charakteristik des weiblichen Körpers bleibt hinter der des Mannes zurück. Besonders die schon hervorgehobene nachlässige Stofflichkeitsschilderung der Haut wirkt hier störend. Die Formen im Einzelnen sind noch schematischer gebildet, als beim Manne. Fast erweckt dies den Anschein, als ob sich zum Studium weiblicher Modelle weniger Gelegenheit bot, als zu dem männlicher. Als bezeichnend für Goltzius' Schaffensweise kann u. a. ein kleiner Zug hervorgehoben werden: die unter der Achselhöhle sich stauende Hautfalte, die, einmal beobachtet, stereotyp und immer wieder angebracht wird. Wie die Männertypen, so ähneln sich auch seine Frauen in ihrem breiten, in regelmässigem Oval gezeichneten Kopf mit der stark vortretenden Stirne und dem zurückgestrichenen Haar alle, ob Eva oder Juno, wie Schwestern.

Die Leere, der völlige Mangel inneren Lebens, den wir an den einzelnen Figuren konstatieren, haftet in noch höherem Maasse an dem Ganzen, als Vorgang betrachtet. Es sind kaum mehr, als die Beziehungen des Nebeneinanderseins, in die die beiden Gestalten von Adam und Eva zueinander gebracht sind. Adam, nur mit einer leisen Körperwendung gegen Eva gedreht, scheint sich im übrigen gar nicht mit seiner Versucherin abzugeben. Hier interessierte es den Künstler weit mehr, die vom Lichte abgewendete Körperseite mit künstlichen Reflexen, die vom Arme und der hell beleuchteten Eva herkommen, aufzuhellen. Diese Vorliebe für starke Reflexbildungen hat ihr Vorbild wohl im Kupferstich. Daraufhin weist auch der offenbare Zusam-

menhang mit Dürers Stich von 1504. Die Anlehung ist zwar frei. Goltzius giebt vor allem die scharfe Profilstellung der Köpfe und das noch schematischer wirkende en face der Körper preis. Die da wie dort vorkommende, fast gleiche Biegung von Adams rechtem Handgelenk, besonders aber die übereinstimmende Lichtführung auf seiner ganzen linken Körperhälfte dürften nicht zufällig sein. Mit Liebe und Geschick ist das Beiwerk behandelt, der blätterreiche Baum mit seiner eingehend geschilderten Rinde, die tief gelegte Hügellandschaft, die Tulpe, besondere aber die Tiere, Hund und Katze, die zur Symbolisierung paradiesischer Unschuld friedlich beieinanderliegen.

Bei dem geringen Interesse oder der mangelnden Begabung für die Darstellung seelischer Beziehungen — wahrscheinlich wird sich beides gegenseitig bedingt haben — ist es begreiflich, dass Goltzius die besten Würfe da gelingen mussten, wo er jene vermeiden konnte, das ist bei der Wiedergabe von Einzelfiguren, und bei solchen wiederum da, wo man nicht, wie beim Schmerzensmann, die Auslösung von Gefühlen, wie in diesem besonderen Falle von Mitleid oder Trauer, erwartet. Zwei solche Einzelgestalten sind die lebensgrossen Merkur und Minerva (im Haag, Mauritshuis) (Verz. Nrn. 14, 15; Abb. 3 und 4). Zu den biblischen Begebenheiten hatte Goltzius ohnehin keine inneren Beziehungen; so mag es auch ganz allgemein darin begründet sein, dass ihm Darstellungen aus dem Stoffgebiet der antiken Mythologie, die nicht in dem Grade, wie jene, ein inneres Verhältnis voraussetzen, besser lagen. Auf dem Olymp, in den Mythen der antiken Gottheiten aber fühlte sich Goltzius so recht zu Hause. Abgesehen davon, dass die Nacktheit der Figuren keiner besonderen Motivierung bedurfte, dass der Phantasie in der Ausgestaltung der Themata mehr Spielraum gelassen war, als bei den in der Tradition versteinerten biblischen Historien, bot sich auch Gelegenheit zur Schaustellung gelehrten Wissens, an der den Künstlern, speziell des van Manderschen Kreises, viel gelegen war. Die Metamorphosen Ovids waren es in erster Linie, aus denen diese ihre Kenntnis

der antiken Götterwelt schöpften. Goltzius hatte noch vor seiner italienischen Reise vierzig Kompositionen nach Ovid gezeichnet und in seinen letzten Lebensjahren wurde noch einmal eine Serie von zwölf Blättern nach ihm gestochen. Und diese Unternehmen geschahen nicht ohne eine lehrhafte Nebenabsicht. Auch van Mander bezweckte ja mit seinen „Uytlegginghe" der Metamorphosen nichts anderes, als die des Lateins unkundige Künstlerschaft mit diesem, wie er meinte, zur Darstellung hervorragend geeigneten Stoffgebiet vertraut zu machen. — Parallel mit dieser Bevorzugung der antiken Mythologie ging die zum grossen Teil aus dieser geschöpfte Freude an Allegorie und Symbol. Bezeichnend ist wiederum van Manders „Uytbeeldinghe der Figueren", wo, im Anschluss an die alten Schriftsteller hauptsächlich, mit Entfaltung von grosser Gelehrsamkeit die verschiedenen Tiere, Pflanzen usw. eine mehr oder minder sinnige symbolische Interpretation erfahren, wobei es aber infolge der oft gar zu weit hergeholten Deutung vorkommt, dass ein und das selbe Wesen die heterogensten Eigenschaften verkörpert, wie etwa der Falke Fleiss, Hoffnung und Stehlsucht [1]). Bezeichnender Weise sind nun auch hier Merkur und Minerva nicht an sich, als Gottheiten, dargestellt, sondern als Verkörperungen von Malerei oder Kunst (Merkur) und Wissenschaft (Minerva). In der allgemeinen Charakteristik der Gottheiten folgt Goltzius buchstäblich den Angaben van Manders [2]). Als amüsante Figur hat Goltzius der Kunst (Merkur) die Schmähsucht beigesellt, ein hässliches Weib, das die Zunge herausstreckt, in der einen Hand eine Klapper (holländisch *klappern* = schwatzen), auf der andern eine Elster, als Symbol der Schwatzhaftigkeit [3]) hält. Minerva ist von ihrer treuen Eule begleitet. Ausserdem erscheint im Mittelgrund, malerisch ausserordentlich fein als dunkle Silhouette vor das den Hintergrund

1) Uytbeeldinghe der Figuren (Schilderboeck 1604) fol. 131 recto.

2) Ebenda fol. 126 verso, sowie ausführlicher in den Uytlegginghe fol. 9 recto und fol. 42 recto.

3) Uytbeeldinghe usw. fol. 131 verso.

abschliessende, in greller Sonne liegende Kolosseum gesetzt, der Kopf des Midas mit den Eselsohren als Verkörperung der von der Göttin der Wissenschaft überwundenen Dummheit. Diese Hintergründe, — auch der auf dem Merkurbild, wo, ebenfalls in einem Blick in die Tiefe, zerbröckelndes, von Pflanzen überwuchertes Gemäuer gegeben ist — sind von überraschender koloristischer Feinheit, wie wir ihr bei Goltzius nicht oft begegnen. Und wiederum überraschen die trefflich wiedergegebenen Tiere, Eule, Hahn, Elster, sowie das frisch gemalte stillebenartige Gerät, Bücher, Musikinstrumente, usw. Daneben aber erscheint deutlich wieder die Problemstellung. Wollten Adam und Eva in erster Linie reine Stehfiguren schlechthin sein, so haben wir hier einfach „sitzende Akte" vor uns. Immer und immer wieder ausschliesslich die menschliche Figur im Vordergrunde des Interesses. Bei näherem Zusehen gewahrt man aber auch, wie reich und kunstvoll bewegt diese auf den ersten Blick ruhig dasitzenden Akte sind in den starken Verschiebungen der verschiedenen Körperachsen.

Jene gewaltsame Weise, Bewegung um jeden Preis zu geben, die sich in Verrenkungen oft ungeheuerlichster Art nicht Genüge tun konnte, so wie sie Goltzius' Kunst vor seiner Romreise geradezu gekennzeichnet hatte, finden wir bei ihm nach jenem entscheidenden Einschnitt selten mehr. In seinen Gemälden hat er nur einmal noch das Problem grösstmöglicher Bewegung aufgegriffen in dem sich wütend gegen seine Fesseln sträubenden Tityus des Haarlemer städtischen Museums (Verz. Nr. 18), bei dem Schulter und Beckenlinie in einem Winkel von neunzig Grad zueinander stehen. Auch in der stark detaillierenden Herausarbeitung der Muskulatur hängt das Bild noch ganz mit einer ältern Periode zusammen. Die vortreffliche Erhaltung — einzig das rote Tuch hat durch die Veränderung der Farbe gelitten — ermöglicht es uns, die Malweise von Goltzius hier wieder genauer zu beobachten. Der Akt ist zuerst mit hellen, rötlichen Sepiatönen grundiert. Die Modellierung gewinnt der Künstler, indem er jene zu Schatten vertieft, andrerseits breite Lichter aufsetzt; der Grund bleibt

als Zwischenton stehen. Besonders gut ist dieses Verfahren an Händen und Füssen zu verfolgen, sowie am Kopf, der deutlich von dem des Laokoon inspiriert ist. Der Hintergrund, die brennende Stadt in loderndem Feuer und dicken Rauchschwaden, die den ganzen Himmel verfinstern, ist besonders breit und kräftig gemalt. Auffallen mag, dass der Körper des Gefesselten nicht in jenen heftigen Lichteffekt einbezogen, sondern für sich gesondert vom normalen Tageslicht beleuchtet ist. So wirkt nicht nur das Körperideal, sondern auch dieser Dualismus für das Datum 1613 altertümlich. Noch ist zu bemerken, dass der Vorwurf des gefesselten Prometheus oder Tityus, was auf das selbe herauskommt, aus dem Kreise Tizians stammt, [1]) aber auch in den Niederlanden dann rasch beliebt wurde.

Wenn die Körperbehandlung des Tityus an den Stil der späten achtziger Jahre erinnert, so bedeutet der ausschreitende Herkules vom selben Jahre 1613 (Mauritshuis, Haag) (Verz. Nr. 17) in der Ausgestaltung des Themas einen unmittelbaren Anschluss an den grossen Kupferstich von 1589 (B. 142). Um so auffallender aber nimmt sich bei diesem äusserst engen Zusammenhang das hier so ganz anders geartete Körperideal aus, das eine eigentümliche Umbildung ins Süssliche, fast Elegante erfahren hat. An Stelle jenes ungeschlachten Riesen ist eine Paradefigur mit durchgedrückten Knien getreten. Auch ist dem Heroen inzwischen ein Bart gewachsen. Die Färbung ist von dem bekannten fast kupferroten Ton, der äusserst hart zu dem dunkelgrünen Grund des Rasens steht.

Das Unvermögen, verschiedene Figuren zueinander in innere Beziehungen zu setzen, das wir bei den biblischen

---

1) Bild Tizians im Prado in Madrid, gestochen von C. Cort (Le Bl. 147); dieser Stich hat wahrscheinlich den Vorwurf in den Niederlanden eingeführt. Ausser durch Goltzius ist er noch behandelt worden durch Cornelis Cornelisz in einer Zeichnung der Albertina in Wien; durch Rubens in seiner Riesenleinwand der Galerie von Oldenburg (das Gemälde von Rubens ist wahrscheinlich noch vor dem Bild von Goltzius, etwa 1610, entstanden); durch Jordaens in einem Gemälde im Wallraf-Richartz-Museum in Köln.

Historien feststellten, findet sich auch bei den Gruppenbildungen mit mythologischen oder allegorischen Gestalten. Sie gehören alle den fünf letzten Lebensjahren des Meisters an. So lange es sich nur um das Zusammenbringen von zwei Figuren handelt und sprechende Attribute der Deutung zu Hilfe kommen, bereitet diese keinerlei Schwierigkeiten. So bei Venus und Adonis (Schleissheim) (Verz. Nr. 21; Abb. 10) oder Vertumnus und Pomona (Amsterdam, Rijksmuseum) (Verz. Nr. 16; Abb. 9). Bei diesem letzten Bilde stossen wir wieder auf Beziehungen zu Dürer. Die gelagerte, nackte Pomona schliesst ganz offenkundig an dessen Amymone (B. 71) an. Doch hat Goltzius den für sein Empfinden allzu harten Knick im Hüftgelenk, den Dürer durch den entsprechend geführten Arm noch absichtlich betont, durch eine andere Führung des Armes gemildert. Die Landschaft ist lediglich als Folie für den aufs sorgfältigste durchgebildeten Frauenakt behandelt, für den das ganze Bild nur wieder Vorwand war. Auffallend ist der Gegensatz des hier besonders stark rötlichen Inkarnats mit seinen kaltgrauen Halbschatten zu einem im darauffolgenden Jahre, 1615, gemalten Bilde, der Darstellung, wie Merkur der Juno die Augen des von ihm getöteten Argus übergiebt, (Boymansmuseum, Rotterdam) (Verz. Nr. 25; Abb. 11), wo ein im Ganzen, besonders aber auch in den Inkarnaten viel wärmerer Ton herrscht. Kurz vorher hatte Goltzius in freier, aber deutlicher Anlehnung an ein Tizianisches Vorbild eine Magdalena gemalt (im Damenstift Mosigkau, datiert 1614) (Verz. Nr. 20). Man könnte darum zunächst als Ursache der Erwärmung der Farben die erneute Berührung mit venezianischer Kunst vermuten. Diese Magdalena ist aber in ihrer harten Farbengebung ein durch und durch niederländisches Bild. Ganz offenbar hat Goltzius, als er es malte, kein Original oder eine Replik eines solchen vor Augen gehabt, sondern den von ihm früher schon verwerteten Stich Cornelis Corts zur Grundlage seiner Komposition gemacht [1]). Damit ist also keine Er-

1) Ausführliche Mitteilungen über das Bild, das ich selbst nicht gesehen habe, verdanke ich Dr. H. Schneider.

klärung für jene interessante Tatsache der Farbenerwärmung zu geben. Diese wirkt um so auffälliger dadurch, dass auch die Schilderung des weichstofflichen Charakters der Körperhaut, bei dem männlichen Akte wenigstens, besser als je zuvor gelungen ist, während merkwürdigerweise der weibliche im Vergleich zu jenem immer noch unnatürlich hart erscheint. Das Inkarnat des Merkur, dieses gesundkräftige, warme, nicht mehr kalt-kupfrige Rot erinnert aber geradezu an die Farbe von van Dycks Akten in seinen ungefähr gleichzeitig entstandenen, kraftstrotzenden Jugendwerken, etwa dem trunkenen Silen oder dem gekreuzigten Petrus in der Galerie zu Brüssel. An persönliche Beziehungen kann nicht gedacht werden; um so interessanter ist diese Konstatierung verwandter, auf den entgegengesetztesten Grundlagen entstandener, nur durch die zeitliche Nähe bedingter Züge. Erst bei näherem Zusehen entdeckt man, dass Goltzius immer noch reichlich seine grauen Halbschatten verwendet.

Die beiden mir bekannt gewordenen Vielfigurenbilder von Goltzius — wie wenig er sie liebte, geht schon aus dieser kleinen Anzahl hervor — vermag ich thematisch nicht einwandfrei zu deuten, so undeutlich oder dann kompliziert ist ihr Sinn. Bereits für die mythologische Szene in Verviers (Stadthaus) (Verz. Nr. 22), bei der nur drei Figuren, von denen zwei offenbar Venus und Bacchus, zu einer um einen gedeckten Tisch versammelten Gruppe vereinigt sind, kann ich keine einleuchtende Deutung finden. Die dritte, rätselhafte Gestalt trägt ein Szepter in der Hand und einen Turban auf dem Kopf und wendet sich zudringlich zu der nackten Frau (Venus?), während Bacchus ihr zutrinkt.

Ebensowenig ist es mir gelungen, der vielfigurigen grossen Allegorie in Basel (öffentliche Kunstsammlung) (Verz. Nr. 13; Abb. 8) einen jeden Zweifel ausschliessenden Sinn unterzuschieben. Festzustehen scheint mir nur soviel, dass Anspielungen auf die Alchimie aus der Allegorie herauszulesen sind. Die gelagerte nackte Frauengestalt hält in der erhobenen Rechten ein kleines Kohlenbecken mit einem Schmeltztiegel,

aus dem der Hals einer Retorte hervorschaut. Aus diesem entweichen Dämpfe, in denen ein kleiner Merkurstab sichtbar ist [1]). Vor der Frau stehen und liegen am Boden die Produkte ihrer Kunst, Münzen und Goldgeräte. Für die weitere Deutung des Bildes kommen wir aber nun über Mutmassungen nicht hinaus. Einige Züge scheinen auf eine Verspottung der Alchimia hinzuweisen [2]). So der Junge hinter ihr, der die Zunge herausstreckt, in der Linken einen Narrenstab und in der Rechten eine Kinderklapper hält. Die Frau mit dem Kopftuch hinter der Alchimia betrachtet ein kleines, menschenähnliches Gebilde (Hampelmann?) in ihrer rechten Hand; mit der Linken stösst sie sich einen Dolch in den eigenen Oberarm. Ist es eine Irrsinnige? Über der Gruppe schweben zwei Amoretten, die Seifenblasen machen — das allübliche Symbol für die Vergänglichkeit und Nichtigkeit menschlichen Lebens und Strebens. Aber weiter. Auf einem Thron auf rosenbesäten Stufen sitzt ein Fürst. Eine weibliche Figur, die man zunächst für Minerva halten möchte, scheint ihm zuzureden; sie trägt jedoch keine Aegis, dafür auf dem einen Busen eine Sonne, auf dem andern eine Mondsichel, und ihr Gewand ist mit Sternen übersät; noch geheimnisvoller wird ihr Wesen durch ein Auge, das in ihrer geöffneten Handfläche sitzt. Der Fürst wendet sich, nicht ohne einige Zurückhaltung, zu einer Gruppe männlicher Gestalten, die vielleicht Wissenschaft, Handel, Seefahrt usw. versinnbildlichen sollen. Man könnte also das Zögern des Fürsten interpretieren als ein Schwanken zwischen den viel versprechenden, aber wenig haltenden Lockungen der Goldmacherkunst einerseits und den soliden Betätigungen und Unternehmungen des menschlichen Geistes andrerseits, wobei der Künstler entschieden für diese zweite Gruppe Partei zu nehmen scheint. — Dieser Deutungsversuch lässt aber

1) Mercurius, das chemische Symbol für Quecksilber. Es waren Quecksilberverbindungen vor allem, aus denen man Gold zu gewinnen hoffte.

2) Eine Verspottung der Alchimie kann Goltzius, der selber das Opfer eines schwindelhaften Goldmachers geworden ist, nahegelegen haben. Vergl. hier vorne S. 23 f.

immer noch vieles unerklärt; so den eigentlichen Charakter der Minerva-ähnlichen Figur, die beiden aus dem Hintergrund hervorkommenden Orientalen [1]), das Götterbankett hinten im Palasthof und noch manches mehr. Vielleicht, dass in der zeitgenössischen Litteratur die Lösung des Rätsels noch gefunden werden wird. Ich habe allerdings bisher vergeblich danach geforscht. Im Geiste ist die Darstellung durchaus verwandt mit Ketels durch van Mander so ausführlich gewürdigten Allegorien, die ohne die sie erläuternden Gedichte und andern Beischriften ebenfalls schwerlich zu entziffern — der Ausdruck ist an seinem Platz — wären [2]). Dieser Überreichtum an inhaltlichen Beziehungen, die Schaustellung litterarischer Gelehrsamkeit in Verbindung mit eindringlichem Moralisieren, das war für Goltzius und seine Strebensgenossen die „hohe Kunst". Van Mander hätte sicher nicht verfehlt, wenn er 1611 noch die Feder geführt hätte, auf die Bedeutung dieser tiefsinnigen, für uns leider dunkeln Schöpfung seines Freundes Goltzius hinzuweisen. Sein Kommentar wäre uns höchst willkommen gewesen. Um über unsern fruchtlosen Bemühungen, den Sinn des merkwürdigen Bildes zu ergründen, die Betrachtnng seiner formalen Seite nicht ganz zu vergessen, sei wenigstens kurz darauf hingewiesen, dass die gelagerte Männerfigur des Vordergrundes wohl eine Erinnerung an das bekannte antike Flussgottschema ist.

Das Basler Bild hat noch ein besonderes Interesse für uns, weil sich auf ihm, als Vertreter einer der Wissen-

---

1) Hinweis auf den orientalischen Ursprung der Alchimie?

2) Als auf ein besonders charakteristisches Beispiel wäre hinzuweisen auf den in den Ketel-Kommentaren von Hymans und Floerke nicht erwähnten durch van Mander (Floerke II S. 193; 1604 fol. 277 verso) ausführlich beschriebenen „Deught-spieghel", eine sorgfältig lavierte Federzeichnung Ketels, die sich heute im Prentenkabinet in Amsterdam befindet und die durch Saenredam (B. 106) gestochen worden ist. Eine Kopie nach diesem Stich wurde im Catalogue d'Objets d'Art etc. provenant de la liquidation de l'ancienne société Seligmann, Paris (1914) Nr. 363, irrtümlich als Originalgemälde von Goltzius beschrieben.

schaften — der Astronomie? — Goltzius selbst porträtiert hat. Der vollbärtige Mann zur Linken sticht als Porträtkopf ohne weiteres aus den übrigen unpersönlichen Physiognomien heraus. Die Identifizierung mit Goltzius erfolgt einwandfrei durch einen Vergleich mit den beglaubigten Porträts, dem kleinen Porträtkopf auf der Beschneidung von 1594 (B. 18) einerseits und dem grossen Kupferstich von 1615 oder 1616 (B. 172) andrerseits. Mit seinem Datum 1611 steht es dem letztgenannten erklärlicherweise bedeutend näher. Wir erkennen die selbe Schädelform mit der sehr hohen, stark modellierten Stirn, dem in der Mitte in einem charakteristischen Büschel vortretenden, an den Schläfen weit zurückweichenden Haaransatz, wir finden die selben Wülste über den Augenbrauen, die sich gegen den Nasenansatz zusammenziehen, die starken Backenknochen, die regelmässige, nur in der Spitze leicht knotig verdickte Nase, die selbe Bartform und die etwas vorstehende Unterlippe. Dies alles aber deutlich ein paar Jahre jünger als auf dem späten Stich.

Bildnisse.

Wir haben noch die geringen Spuren zu verfolgen, aus denen wir auch weiterhin von Goltzius als Porträtmaler wissen. So wie wir ihn aus seinen Porträtstichen und vor allem Zeichnungen kennen, müsste man meinen, er wäre zu jenem praedestiniert gewesen. Aber er mit seinen hochstrebenden Tendenzen betrachtete mit van Mander [1]) die Porträtmalerei als einen „Seitenweg der Kunst", den man nur gelegentlich beschreitet. So blieb seine unbestreitbar beste Begabung brach liegen.

Urkundlich ist uns die Existenz von zwei Selbstbildnissen überliefert. Die Witwe von Goltzius' Stiefsohn, Jakob Matham, bezeugt, dass der Meister bei seinem Tode in der Neujahrsnacht auf 1617 zwei solche hinterlassen habe; auf dem einen war er antikisch aufgeputzt und trug eine

1) v. Mander-Floerke, im Leben Mierevelds, II S. 219 (1604 fol. 281 recto).

rote Kopfbedeckung (Verz. Nr. 31); auf dem andern hatte er sich „ganz bürgerlich" dargestellt mit einem schwarzen Mützchen auf dem Kopf [1]) (Verz. Nr. 32). Es wird uns zwar nicht ausdrücklich gesagt, dass es sich um Gemälde gehandelt habe. Dies ist aber durchaus anzunehmen, da schlechthin von *contrefeytseln* die Rede ist und auserdem zwei Farben angegeben werden. Das zweite, „bürgerliche" Selbstbildnis war unvollendet; nur Gesicht und Halskragen waren so weit ausgeführt, als man eine Arbeit in einem Male bringen kann. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist es uns überliefert in dem virtuosen, lebensgrossen Stich, den Bartsch und Dutuit als Arbeit von Goltzius unter Nr. 172 in ihre Verzeichnisse aufgenommen haben (Abb. 15, vor dem Titel). [2])

Ebenfalls nur in einer Stichreproduktion (Saenredam B. 101), die der ersten Ausgabe von van Manders Schilderboeck von 1604 beigegeben war, kennen wir dessen Porträt (Verz. Nr. 8). Neben dem Namen des Stechers ist es bezeichnet mit *HGoltzius Pinxit*, muss also auf ein gemaltes Porträt von dessen Hand zurückgehen. — Van Mander führt ein lebensgrosses Porträt des Tobias Swartsenburgh auf, das Goltzius „zu seinem Vergnügen" [3]) auf Leinwand malte, charakteristischer Weise aber nackt [4]) als „indischen Schützen" (Verz.

---

1) „.... *d'eene met een roode muts was op sijn antycxs, ende den ander „geheel burgerlyck met een swart mutsgie opt hooft doch niet voltrocken „ofte opgemaeckt, maer alleen de trony en craegh soo verde gebracht, als „men d'eerste mael hadde connen doen* ...." Vergl. Bredius, Bijdragen tot de levensgeschiedenis van Hendrick Goltzius, Oud Holland XXXII 1914 S. 144.

2) Über die Gründe, die gegen die Autorschaft von Goltzius sprechen, vergl. ausführlich in Goltzius (Meister der Graphik Bd. IX) S. 114 ff.

3) Das will heissen: nicht um Geld. Vergl. v. Mander-Floerke, die bereits zitierte Stelle im Leben Mierevelds II S. 219 (1604 fol. 281 recto). — Goltzius erteilt Thobias van Swartsenburgh, *procureur te Haerlem*, am 26. August 1605 Vollmacht, alle seine Interessen wahrzunehmen. Prot. Not. van Woerden, Haarlem (Ineditum von Dr. Bredius).

4) Van Mander (Floerke II S. 21; 1604 fol. 255 verso) überliefert bereits von seinem Lehrer Lucas de Heere ein solches „nacktes" Porträt. Vergl. hiezu auch Bronzinos Bildnis des Andrea Doria als Neptun in der Brera in Mailand (Kat. 1908 Nr. 565).

Nr. 1); im Hintergrund war noch eine zweite nackte Gestalt, ein heiliger Sebastian, zu sehen. Das Bild ist nicht nachzuweisen, sowenig wie ein durch van Mander ebenfalls genanntes Porträt einer Bäuerin (Verz. Nr. 9). — Endlich beschreibt dieser noch das Bildnis eines Muschelsammlers, des Jan Govertsen zu Haarlem (Verz. Nr. 6). Aber auch über diesem scheint ein Unstern zu walten. Zwar tauchte es 1888 auf einem Verkauf in Amsterdam auf und befand sich dann Jahre lang in der Sammlung Gottfried von Preyer in Wien. Seit deren Veräusserung ist est jedoch verschollen. Doch darf man in diesem Falle die berechtigte Hoffnung hegen, dass es nicht verloren gegangen ist. — Im Katalog der Sammlung P. A. B. Widener in Philadelphia wird Goltzius willkürlich das Porträt einer Mannes in Halbfigur, der eine Münze in der Hand hält, zugeschrieben. Auf Auktionen kommen des öftern Porträts von Goltzius, d. h. solche, die ihm zugeschrieben werden, vor. Doch stehen diese Zuweisungen meist auf so schwachen Füssen, dass sie gar nicht zu diskutieren sind. Es ist eben mehr wie wahrscheinlich, dass Goltzius überhaupt nur sehr wenige Bildnisse gemalt hat. So ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass wir nur die wenigen genannten nachzuweisen im Stande sind. [1])

Eine Spezialität von Goltzius scheinen endlich Tierbilder gewesen zu sein. Solche werden verschiedentlich in alten Inventaren, schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, erwähnt. [2]) Bis auf uns sind leider keine gekommen. Doch vermögen wir uns wohl eine Vorstellung von ihnen zu machen. Wir konnten bereits feststellen, dass Goltzius, wo er in seinen Bildern Tiere verwendet, dies mit besonderer Liebe und ausführlicher Kenntnis tut. So in den Bildern von Adam und Eva, Venus und Adonis, Minerva und Merkur.

1) Ausser den genannten werden noch einige Bildnisse von Goltzius urkundlich erwähnt; vergl. das Verzeichnis der Gemälde Nrn. 53—58.

2) Vergl. das Verzeichnis der Gemälde Nrn. 59—63.

Das Urteil der Zeitgenossen.

Goltzius hat unter seinen Zeitgenossen auch als Maler höchstes Ansehen genossen. Schon van Mander, obgleich er den Freund erst einige wenige Jahre malen sah, macht nicht wenig Aufhebens von seiner Kunst. Wassenaer [1]) teilt ihm die höchsten Prädikate zu. Im Jahre 1606 schreibt Caspar Diemenus an Justus Lipsius, dass Goltzius das Kupferstechen seit langem aufgegeben habe und jetzt der Malerei sich widme, in der er sich so glücklich betätige, dass die übrigen Maler vor ihm wie Schatten erbleichen. [2]). Und noch Ampzing spricht von ihm mit Vorliebe als von dem „Schilder-Phoenix" [3]). Dann aber kommt die äusserst interessante

---

1) Nic. Joh. à Wassenaer, Harlemias sive Enarratio Obsidionis Urbis Harlemi. L.(ugduni)—B.(atavorum) 1605 fol. K 4. lat. Text rechts:

Et per picturam inter homines celebris est,
Pictores enim hic praestantissimi, inter primos dicatur
*Goltzius *), in omnium oribus clarus Vir,*
Divinè in tabulis sculpens, mìranda visu:
Ille nobis alter est Durerus, sed Ausonis est Apelles.

*) (am Rand) *Henricus Goltzius, Phoenix in arte suâ.*

2) Sylloge Epistolarum usw. ed. Petrus Burmannus, Leidae 1727, II S. 181 Ep. DCCCLII.

Caspar Diemenus J. Lipsio. Lovanium. Ultimis . . . . . .
(S. 182) .... *Goltzius (amicus mihi vere Pyladeus) officiose te jubet salutari, voluitque per me tibi significari, se memoriam tui ex animo colere; quod re ipsa, ni fallor, etiam declarabit. Sculpendi artem, si nescis, jamdiu est, quod reliquit, & pictoris officium agit, in quo tam faeliciter versatus est, ut prae illo reliqui pictores velut umbrae habeantur .... Amsterodami, 9 Cal. Feb. 1606. ....*

3) Ampzing, a. a. O. S. 360:

Komt eynd'lijk hier, o Goltz, o Phoenix! die de bergen
De Alpes overvliegt, en durft selfs Romen tergen
Met dijn vermaerte hand: de geesten die wel-eer
En noch van name sijn die knielen voor dij neer:
Apelles buygt voor dij . . . . . .
. . . . . .
So was ook dijn pinzeel op 't alderhoogst te loven.
Geen konstenaer als gy . . . . . .

Ampzing, wie früher auch Wassenaer, nennt Goltzius im Anschluss

Meinung des Constantin Huygens, dass Goltzius an der Malerei als an einer Klippe gescheitert sei [1]). Und um die Mitte des Jahrhunderts schon besingt Joost van den Vondel in dem Dierick Matham, dem Sohne Jakobs, gewidmeten Gedicht „*De zerck van Hendrick Goltzius*" [2]) zwar begeistert „*Des Helts graefijzer, pen, en krijt*"; aber von seinem Pinsel schweigt er; nicht eine Anspielung auf den „Schilder-Phoenix" findet sich in seinen Versen. Rembrandt und Frans Hals standen dazwischen; sie hatten einen neuen Begriff der Malerei heraufgeführt. Goltzius' Kunst bildet zwar keinen toten Zweig am reichverästelten Baum der niederländischen Kunstentwicklung. Aber die Lebenssäfte begannen in andere Äste zu steigen.

Die Schüler.

Goltzius' Einfluss als Maler ist, soweit wir dies aus der grossen zeitlichen Distanz noch zu beurteilen vermögen, äusserst gering gewesen, ungeachtet der überschwenglichen Bewunderung, die seine Zeitgenossen seinem Pinsel zollten. Immerhin wird uns von vier Künstlern überliefert, dass sie seine Schüler gewesen seien oder doch bestimmende Eindrücke von ihm empfangen hätten.

Zunächst erzählt Sandrart von Jan Lijs, dass er sich

---

an van Mander (Grondt der Edel vry Schilderconst, ed. 1604 fol. 33a; Höcker a. a. O. S. 188) den „*Phoenix in arte sua*". Was das bedeutet, sagt van Mander in seiner Wtbeeldinghe der Figueren (fol. 131 recto): „*Met den Phoenix wort verstaen d'uytnementheyt: oock pleeghtmen uytnemende Mannen in Gheleertheyt oft Const te heeten Phoenix, om dat men maer eenen, oft zijns gelijck niet en vindt.*"

1) Vergl. J. A. Worp, Constantijn Huygens over de schilders van zijn tijd, Oud Holland IX 1891 S. 106 ff. (zugleich eine der Quellen, die Goltzius' Beschäftigung mit der Alchimie überliefert); das Zitat hier vorne S. 24 Anm. 2.

2) Poëzy, 1650 S. 326; ed. Unger, Bändchen 1648—1651 S. 188.

der Manier von Goltzius anzuschliessen bemüht habe [1]). Houbraken [2]) verdichtete diese Angabe dann später zu einem unmittelbaren Schülerverhältnis. Dass ein solches bestanden habe, dürfen wir bezweifeln. Hingegen darf die Mitteilung Sandrarts, der über Jan Lijs sehr gut unterrichtet war, nicht darum als unglaubhaft hingestellt werden, weil wir von Jan Lijs keine Werke kennen, durch die seine Angabe bestätigt würde. Für einen Anschluss an Goltzius kommt nur die früheste Entwicklungsperiode des Jan Lijs in Betracht, die für uns noch sehr im Dunkeln liegt.

Schüler von Goltzius war nach Houbraken [3]) der Maler Jan van den Bergh [4]). Von dessen Kunst wissen wir nichts. Er muss frühzeitig nach Brabant ausgewandert sein, wo wir ihm als Rentmeister auf den Gütern von Rubens wiederbegegnen. Er war der Vater des bekannteren Matthijs van den Bergh, zugenannt von Alkmaar, der wieder nach Holland zurükgezogen ist.

Als weitern Schüler von Goltzius überliefert uns Hou-

---

1) Teutsche Akademie, II. Theil III. Buch XX. Capitel S. 314 und 315. — L. Burchard (Die holländischen Radierer vor Rembrandt, Diss. Halle a/d. Saale 1912 S. 50) scheint der Ansicht zuzuneigen, dass diese Bemerkung Sandrarts sich auf die graphischen Arbeiten von Jan Lijs beziehe und weist in diesem Zusammenhange hin auf die bestehende enge Verwandtschaft zwischen Radierungen von Jan Lijs und W. van den Valckert, der als Schüler von Goltzius sicher bezeugt ist. Wenn es mir auch nicht wahrscheinlich vorkommt, dass Sandrart, der nicht von graphischen Arbeiten, sondern von *gemahlten Sachen* spricht, auf Lijs' Radierungen hinzielen wollte, so erhält der allgemeine Inhalt von Sandrarts Überlieferung durch den Hinweis Burchards doch eine Stütze. — Vergl. auch R. Oldenbourg, Jan Lijs, im Jahrb. d. königl. preussischen Kunstsammlungen XXXV 1914 S. 138.

2) Groote Schouburgh, 1718—1721, I S. 205.

3) Ebenda II S. 15.

4) Sein Bildnis ist uns überliefert in einer Zeichnung seines Sohnes, des Matthijs van den Bergh, im Dresdener Kupferstichkabinett. Sie ist auf der Vorderseite bezeichnet: *Annis 69* (oder *61*), *AN. 1649 V. Berge;* auf der Rückseite: *dit is Joannes Vanden bergh schilder gedaen van sijn soon Mattijs vanden bergh schilder.*

braken [1]) den Pieter de Grebber. In dessen Frühwerken (z. B. Haarlem, städtisches Museum, Kat. 1912 Nrn. 116 und 117) kann man noch Goltzius wiedererkennen, sowohl in der Typik als auch besonders in dem Nachleben eines alten „Akademie"-rezepts, in der Art, wie weibliches und männliches Inkarnat schematisch differenziert werden. Bei Frauen und Kindern ist es kreidigweiss mit roten Reflexen, bei den Männern gelb bis grünlichbraun. In den dreissiger Jahren hat sich Pieter de Grebber dann an Rembrandt angeschlossen.

Goltzius' bedeutendster Schüler war Werner van den Valckert. Houbraken [2]) berichtet von einem 1623 datierten Bild, auf dem verschiedene Personen, unter ihnen der Maler selbst, in Lebensgrösse dargestellt waren. Es soll ganz in der Weise des Hendrick Goltzius gemalt gewesen sein. Wir kennen frühere Bilder van den Valckerts, die uns die Nachricht Houbrakens sehr glaubwürdig erscheinen lassen. In einem 1616 datierten Kinderbacchanal der ehemaligen Sammlung Menke in Brüssel, in dem er noch mit Form und Ausdruck ringt, scheint er die Lehrjahre nicht weit hinter sich zu haben. Ausgereifter zeigt ihn eine grosse, vielfigurige Historie, Christus unter den Kindern, im erzbischöflichen Museum in Utrecht (Nr. 121), voll bezeichnet und datiert 1620. Auch ohne Houbraken hätte man hier den Goltziusschüler erkennen müssen, so nähert sich dieses Bild durch den Nachdruck, der auf der Bildung der Figuren liegt, in der hellen Färbung — der nur der warme venezianische Einschlag fehlt — und durch die Verwandtschaft der ausdrucksleeren Typik dessen Art. Überaus nahe steht Goltzius auch die jedenfalls nicht viel später entstandene undatierte „Toilette der Venus" des Rijksmuseums in Amsterdam (Kat. 1912 Nr. 2357*a*), schon ihrem Sujet nach. Amor zielt mit seinem Pfeil auf den Beschauer; dieses Motiv kommt im Kreise von Goltzius schon

1) a. a. O. II S. 122.
2) a. a. O. I S. 215, 216.

früher vor; wir kennen es von dem Stich „Der Schütze und das Milchmädchen" von Jakob de Gheijn. In der dunkleren Färbung des Bildes, zumal des Grundes, fängt van den Valckert bereits an, sich von Goltzius abzukehren. Immerhin aber verleugnet er auch in seinen Hauptwerken, den beiden grossen Regentenstücken van 1624, ebenfalls im Rijksmuseum (Kat. 1912 Nrn. 2350 und 2351), seine künstlerische Herkunft nicht. Zumal in dem Stück der Regentinnen (Nr. 2351) (Abb. 14) zeigt sich noch in manchem Zug der Zusammenhang mit der ältern Haarlemerschule, so in der harten, aber sichern Modellierung der Köpfe mit ihrem hellen, stark roten Inkarnat, dann aber besonders in der rationalistischen Weise der Raumbildung durch Sockelarchitekturen, wie sie in den achtziger und neunziger Jahren des sechszehnten Jahrhunderts gerne verwendet wurden, z. B. von Ketel in seinem Schützenstück von 1588. Sogar der wohlbekannte, von van Mander [1]) so warm empfohlene *doorsien* fehlt nicht. [2])

Die Bildnisse Werner van den Valckerts müssen unsere Vorstellung, die wir uns von der Porträtkunst seines Meisters machen, ergänzen helfen.

Von Jakob de Gheyn ist nicht überliefert, dass er auch als Maler Goltzius' Schüler war. Er kann es tatsächlich kaum gewesen sein, da er wohl nicht viel später als dieser selbst zu malen angefangen hat. Van Mander giebt für ihn kein Datum an; doch ist eines seiner Bilder im Rijksmuseum 1603 datiert (Nr. 980), ein weisses Streitpferd, und dieses kann nicht sein erstes gewesen sein. De Gheyns

1) Grondt der Edel vry Schilderconst (Schilderboeck) 1604 fol. 16 recto; Höcker a. a. O. S. 98.

2) In der Sammlung Graf Thott auf Schloss Gaunö in Dänemark befinden sich vier allegorische Kompositionen (Gaunö, Kat. 1914, Nrn. 171—174), die augenfällig auf eine Stichserie aus Goltzius' Werkstatt von 1587 (Bartsch III S. 98 Nrn. 12—15) zurückgehen. K. Madsen, der auf diesen interessanten Zusammenhang hinweist (vergl. Kunstmuseets Aarsskrift II. Kopenhagen 1915 S. 88 ff.), schlägt als Urheber dieser Bilder Werner van den Valckert vor. Falls diese Zuschreibung richtig ist, wäre das ein weiteres Glied, das jenen mit seinem Lehrmeister verbindet.

Abhängigkeit von Goltzius ist so unmittelbar, dass sich dieses Verhältnis auch da noch zeigt, wo er nicht mehr direkt von ihm gelernt hat. Besonders das Bild von Venus und Amor im Rijksmuseum (Nr. 981*b*) könnte beinahe von Goltzius selbst gemalt sein. Nur der sehr kalte Ton, hervorgerufen durch die reichlichen hellgrauen Schatten, ist de Gheyns Eigentum.

Der jüngste Schüler, den Goltzius als Maler hatte, war wohl Frederick de Vries, ein Sohn des mit ihm eng befreundeten, aus Friesland nach Venedig ausgewanderten Stillebenmalers Dirck de Vries. Schon als Knabe muss er sich in Haarlem bei Goltzius befunden haben. Dieser stach 1597 sein Bildnis auf dem unter dem Namen „der Hund des Goltzius" bekannten schönen Stich (B. 190), auf dem Frederick etwa 6—7 Jahre alt ist; Goltzius widmete das Blatt „*amicitiae et filii absentis repraesentandi gratia*" dem Vater des Dargestellten in Venedig. Auf der Liste der Teilnehmer an der Lotterie für das Haarlemer Oudemannenhuis im Jahre 1606 [1]) steht eingetragen:

Frederick de Vries wenscht oock een goet lot
Door seeghen van den almachtighen Godt.
Ten huize van Goltzius.

Der Jüngling wohnte also immer noch bei seinem Meister. Goltzius, der selber kinderlos war, scheint an ihm Vaterstelle vertreten zu haben. Als Frederick am 20. Dezember 1613, krank und schwach, sein Testament machte [2]), spricht er von Goltzius als von seinem *waerden Meester en Patroon, van wyen het al gecomen es dat hy Testateur heeft*, und es drängt ihn, durch einige kleine Legate seiner Dankbarkeit Ausdruck zu geben für die *sonderlinge affectie die zijn voorsz. Meester tot hem Testateur, mitsgaders zijn Ouders lange Jaeren gedragen en hem Testateur over sulcx van 's kintsbeen aff tot desen daege toe in cost, cleedinge, leeringe en alle andere behoeften, syeck en gesont, eerlicken in alle vroomicheyt onderhouden*

1) Vergl. S. 23 Anm. 2.
2) Vergl. A. Bredius, Bijdragen usw. S. 141.

heeft en noch onderhoudt, sonder eenich recompense off genot daer van gehadt te hebben off oock te verwachten. — Wahrscheinlich ist Frederick de Vries bald darauf gestorben; wir hören nach diesem Datum nichts mehr von ihm. Dass keine Werke seiner Hand auf uns gekommen sind, ist bei seinem frühen Tod nicht verwunderlich. Im Testament werden einige Arbeiten von ihm namhaft gemacht, nämlich *de twee copien bij hem Testateur geschildert naer de principaelen bij denselven Mr. Golsius gemaeckt, 't een wesende een St. Jan en 't ander een personagie op een sackpijp spelende, noch eene doode geschilderde ganse, noch twee andere copien bij hem Testateur gemaeckt naer 't werck van seeckere Ijtaliaense Schilder.* Daraus lässt sich schliessen, dass er noch nicht über das Stadium des Lernenden hinausgekommen war. Leider sind auch die beiden hier genannten Originale von Goltzius, die Frederick de Vries kopiert hat, verschollen.

Verzeichnis der Gemälde [1]).

I. Bilder, deren Zuschreibung an Goltzius gesichert ist oder mir durch Autopsie, genügend zuverlässige Nachrichten, Photographien oder andere Anhaltspunkte begründet erscheint.

A. Datierte und datierbare Bilder in chronologischer Reihenfolge. Nrn. 1—26.
B. Undatierte Bilder. Nrn. 27—33.

---

1. (1600). Porträt von Tobias Swartsenburgh. Auf Leinwand; lebensgross.

Beschrieben durch Karel van Mander 1604 (v. Mander-Floerke II. S. 253): „Doch hatte er vorher (nämlich vor dem Christus am Kreuz, obgleich van Mander selbst sagt, dieser sei *sijn begin* gewesen) zu seinem Vergnügen auf Leinwand in Ölfarbe ein lebensgrosses Porträt van Tobias Swartsenburgh in Haarlem gemalt, den er nackt sitzend und wie ein indischer Schütze hergerichtet dargestellt hatte, mit einem kleinen St. Sebastian im Hintergrunde ....“

---

1) Bei der Zuzammenstellung dieses Abschnittes durfte ich die Notizen (vorzüglich Auktionsnachrichten) von Dr. Hofstede de Groot benutzen und stellte mir Dr. A. Bredius seine Inventarnotizen zur Verfügung. Beiden Herren sage ich hier dafür herzlichen Dank.

2. (1600). Christus am Kreuz.

Auf Kupfer.

Beschrieben durch Karel van Mander 1604 (v. Mander-Floerke II. S. 251): „Das erste, was er machte, war ein kleines Bildchen auf Kupfer für Gijsbert Rijckersen zu Haarlem, das Christus am Kreuz nebst Maria, Johannes und Magdalena darstellte. Der nackte Körper Christi zeigt Totenblässe .... Im Hintergrunde sieht man Jerusalem. Im Vordergrunde, aber etwas zurück, sitzt eine Henne mit ihren Küchlein ...."

Vielleicht Versteigerung in Amsterdam, 17. April 1758, Nr. 10: *Een Christus aan het kruis, met Maria, Johannes en M. Magdalena. h. 16 1/2 br. 11 duim* (ca. 42 × 28 cm.).

3. 1602. Christus zwischen zwei trauernden Engeln. (Abb. 1).

Bez. mit dem Monogr.; dat. 1602; auf Kupfer; h. 51, br. 34,5 cm. — Gestochen von J. Matham (B. 104).

Erwähnt von dem Maler Johann Tilmans in einem Brief vom 7. Juni 1603 als im Besitz von Jakob Matham befindlich. (Vergl. hier vorne S. 36).

Beschrieben durch Karel van Mander 1604 (v. Mander-Floerke II. S. 255): „Im Besitze des Grafen von Lippe oder des Kaisers."

Inventar der Prager Schatzkammer vom 6. Dez. 1621: *1134. Christus, martyrisirt mit zween engeln von Goltio. (Orig).* (Wiener Jahrbuch XXV 1905, Regesten 19421).

Um 1671: Aanteekeningen van Mr. Hendrik Houmes op van Manders Schilder-Boeck (Moes, in Oud-Holland VII 1889 S. 149 ff.): *Golzius. item bij monsr. Allert van Everdinghen, Constigh Schilder tot Amsterdam: een liggende doode Christus met twee Engelen, gecomen uyt den boel van monsr. Maerten Kretzer, liefhebber in syn tijt, mede aldaer.* — Nicht sicher das selbe Bild. In der Beschreibung des Kabinetts Kretzer in einem Gedicht des Lambert van den Bosch (vergl. Oud Holland II 1884 S. 113 ff.) kommt das Bild übrigens nicht

vor, und ebensowenig in dem in der Bibliothek des Rijksmuseums aufbewahrten Verzeichnis der von Allert van Everdingen hinterlassenen Gemälde. (Mitt. Moes).

Erschien im Mai 1891 in Dresden im Kunsthandel.

4. 1603. Der tote Adonis. (Abb. 6).

Bez. mit dem Monogr.; dat. 1603; auf Leinwand; h. 108, br. 88 cm. Ursprünglich auf der Spitze stehende Raute; später (nach 1874) durch Anstückungen zum Rechteck ergänzt.

Versteigerung Boudewijn de Man, Delft, 15. März 1644 als *een Abel in 't vercort.*

Versteigerung Jan Jansz van Rhyn, Leiden, 19. April 1668.

Inventar von Prof. Franciscus de la Boë Silvius, Leiden, 15. Nov. 1672: *een dooden Abel van Goltzius.*

1874 war das Bild verkäuflich bei „Herrn Kaufmann Winkler zu Borken in Westfalen" (Beiblatt Nr. 10 der Zeitschrift f. bild. Kunst 1874). Ausführliche Beschreibung. Irrtümlicherweise ist das Datum 1609 statt 1603 angegeben. Die Leinwand war noch nicht angestückt.

Versteigerung Mr. P. Ver Loren van Themaat, Amsterdam, 30. Okt. 1885.

Amsterdam, Rijksmuseum. Kat. 1912, Nr. 985.

5. 1603. Danaë. (Abb. 7).

Bez.: HGoltzius ANNO 1603; auf Leinwand; h. 178, br. 200 cm.

Beschrieben durch Karel van Mander 1604 (v. Mander-Floerke II. S. 255) als im Besitz van Bartholomäus Ferreris in Leiden.

Arent van Buchel, Res Pictoria (G. van Rijn in Oud Holland V 1887 S. 149): .... *Vidi apud Ferrerium (Junio 1605)* .... *Goltzii Danae Annum habebat 1603.*

Versteigerung Jeronimus Tonneman, Amsterdam, 21. Okt. 1754, Nr. 6.

Versteigerung in Amsterdam, 4. Juni 1766, Nr. 1.

Versteigerung G. Braamcamp, Amsterdam, 31. Juli 1771, Nr. 66.

Versteigerung van der Dussen, Amsterdam, 31. Okt. 1774, Nr. 4.

Parthey, Deutscher Bildersaal 1863 I S. 503: „Heinrich Goltzius. 26. Danaë. Leinwand. Sagan, Schloss".

Versteigerung Tayllerand-Valençay-Sagan, Paris (George Petit), 29. Mai 1899. Nr. 31 (frcs. 950).

Publiziert von Dezarrois in der Revue de l'Art anc. et mod. Tome XXXII S. 219 ff.; O. Hirschmann in Oud Holland XXXIII 1915 S. 129 ff.

Paris, Vicomte Chabert de Vatolla.

6. 1603. Porträt des Jan Govertsen.

Bez. mit dem Monogr.; dat. 1603; auf Leinwand; h. 102, br. 80 cm.

Beschrieben durch Karel van Mander 1604 (v. Mander-Floerke II. S. 255): „Er hält eine Perlmuttermuschel in der Hand und hat noch andere Meerschnecken neben sich liegen".

Versteigerung S. B. Bos aus Harlingen in Amsterdam, 21. Feb. 1888.

Befand sich in der Sammlung Gottfried von Preyer in Wien. (Freundl. Mitteilung von Prof. Martin, dem ich auch die folgende, die Angaben van Manders bestätigende und erweiternde Beschreibung des Bildes verdanke:)

In einem mit grünem Sammt bespannten, mit Fransen und kupfernen Nägeln beschlagenen Stuhl mit hölzernen Armlehnen sitzt, bis zum Sitz gesehen, in Dreiviertelansicht ein Mann mit weissblondem Haar. Die rechte Hand ruht auf der Lehne, mit der Linken hält er eine grosse Muschel hoch. Rechts vor ihm ein Tisch mit grünem Teppich, auf dem weitere Muscheln liegen. In schwarzem Kleid mit weissem, oben geöffnetem Kragen. Rechts das Monogramm HG. Oben links: A°. 1603, oben rechts: ÆTAT. 58.

1603
58 + 16
1545 74
1619

Weiterer Verbleib unbekannt. (Ist nicht mit der übrigen Sammlung von Preyer in den Besitz von Senator W. A. Clark in New York übergegangen. [Freundliche Mitteilung von Dr. W. R. Valentiner]). P. de Boer, Amsterdam.

7. (Vor 1604). „Darstellung des Paradieses od. der himmlischen Freuden".

„Grosses Bild auf Holz".

Beschrieben durch Karel van Mander 1604 (v. Mander-Floerke II. S. 253): „Das Bild kann gedeutet werden auf die gläubige christliche Seele, die in der weissen Seide eines reinen Gewissens und eines ungeheuchelten Glaubens gekleidet zu der Kirche Gottes kommt und sich dort sanft und demütig mit Christus, ihrem Bräutigam, der als unschuldiges Kind dargestellt ist, ohne Falsch und Trug, vermählt, worüber das ganze himmlische Heer, das der Seele Palme und Krone zum Lohn für ihre Standhaftigkeit bringt, vor Freude jubelt. Es kann aber auch auf die heilige Jungfrau Katharina gedeutet werden, die durch Standhaftigkeit im Glauben und Leiden die Märtyrerkrone errungen hat und sich mit Christus verlobt ...." — Nach dieser Beschreibung zu schliessen, handelt es sich offenbar um eine sog. „Vermählung der hl. Katharina".

8. (Vor 1604). Porträt von Karel van Mander.

Überliefert durch den Stich von Jan Saenredam (B. 101). Dieser ist bezeichnet: *HG Pinxit. J. Saenredam sculp. A°. 1604. Caerle ver mander van Molebeke in Vlaender, schilder. Aetat. 56.*

Gestochen für die erste Ausgabe des Schilderboecks (1604).

9. (Vor 1604). Bildnis einer Bäuerin.

Erwähnt durch Karel van Mander 1604 (v. Mander-Floerke II S. 255).

10. 1607. Schmerzensmann.

Bez. mit dem Monogr.; dat. 1607; auf Leinwand; h. 121, br. 86 cm.

Legat B. van Straaten.

Utrecht, Museum Kunstliefde. Kat. 1885, Nr. 45.

11. 1608. Adam und Eva. (Abb. 2).

Bez. mit dem Monogr.; dat. 1608; auf Holz; h. 203, br. 133 cm.

Gegenstück zum folgenden.

Um 1671: Aanteekeningen van Mr. Hendrik Houmes op van Manders Schilder-Boeck (Moes, a. a. O. S. 149 ff.): *bij mijn is van Goltzius een uytsteeckende Adam en Eva int Jaer 160.. van hem gedaen uytmuntende fray ende gracelijck van incarnatie als anders.*

Versteigerung Boudewijn de Man, Delft, 15. März 1644; (*fl.* 110.—).

Versteigerung M. ten Hove und J. A. Tourton, Amsterdam, 8. April 1760, Nr. 3.

Erworben durch J. E. Gotzkowsky in Berlin für die Sammlungen Friedrichs II. Dieser war aber in Folge der durch den Krieg geschwächten Finanzen nicht im Stande, die durch Gotzkowsky für ihn gekauften Bilder einzulösen. Gotzkowsky verkaufte es dann — zusammen mit dem folgenden und einer ganzen Serie anderer Bilder — an Catharina II. von Russland.

St. Petersburg, kaiserl. Eremitage. Kat. 1901 II. Nr. 495. Phot. Hanfstängl.

12. 1608. Taufe Christi.

Bez. mit dem Monogr.; dat. 1608; auf Holz; h. 202, br. 133 cm.

Gegenstück zum vorgenannten.

Inventar Catharina Wilmerdoncx in Amsterdam 1718.

Versteigerung M. ten Hove und J. A. Tourton, Amsterdam, 8. April 1760, Nr. 4.

Erworben durch J. E. Gotzkowsky in Berlin. — Weitere Schicksale wie beim vorgenannten.

St. Petersburg, kaiserl. Eremitage. Kat. 1901 II. Nr. 496.

13. 1611. Allegorie auf die Alchimie(?) (Abb. 8).

Bez. mit dem Monogr.; dat. 1611; auf Leinwand; h. 180, br. 225 cm.

Legat Samuel Birmann († 1847).

Basel, öffentl. Kunstsammlung. Kat. 1908, Nr. 252. Phot. Hanfstängl.

14. 1611. Merkur. (Abb. 3).

Bez. mit dem Monogr.; dat. 1611; auf Leinwand; h. 214, br. 120 cm.

Gegenstück zum folgenden.

Um 1671: Aanteekeningen van Mr. Hendrik Houmes op van Manders Schilder-Boeck (Moes a. a. O. S. 149 ff.): *Goltzius, ... nogh tot Hoorn ten Huyze van de Heer Wibo drie stucken ruym levensgroot sijnde een Mercurius, Hercules en Pallas, uytneemende schoone beelden, ende seer craghtigh uytgebeelt, gecomen uyt het huys van den Heer Colderman, Ruwaert van Putten, die hem sevenentwintigh hondert* (!) *gl. gecost hadden ....*

Im 17. Jahrhundert im Hause Oosthuizen bei Hoorn.

1875 zusammen mit den beiden Nrn. 15 und 17 durch das Mauritshuis von Kunsthändler Gauchez in Paris erworben für *fl.* 2200.

Haag, Mauritshuis. Kat. 1914, Nr. 44. Phot. Happel.

15. (1611). Minerva. (Abb. 4).

Ohne Bezeichnung und Datum; auf Leinwand; h. 214, br. 130 cm.

Gegenstück zum vorgenannten.

Herkunft wie beim vorgenannten. Eine Minerva, aber nicht sicher dasselbe Bild, wird genannt in den Inventaren Jan van Lennep in Amsterdam 1711 und Govert Looten in Amsterdam, 11. Sept. 1727.

Haag, Mauritshuis. Kat. 1914, Nr. 42. Phot. Happel.

1612? Vergl. Nr. 28.

16. 1613. Vertumnus und Pomona. (Abb. 9).

Bez. mit dem Monogr.; dat. 1613; auf Leinwand; h. 90, br. 149,5 cm.

Vielleicht Versteigerung Marinus de Jeude, Haag, 18. April 1735, Nr. 30 (Hoet I. S. 432).

Erworben 1906 von F. Muller und Co.

Amsterdam, Rijksmuseum. Kat. 1912, Nr. 985*a*.

17. 1613. Herkules und Kakus.

Bez. mit dem Monogr.; dat. 1613; auf Leinwand; h. 207, br. 142,5 cm.

Inventar Mierevelt 1641 als „Kain en Abel". (?)

Um 1671: Aanteekeningen van Mr. Hendrik Houmes op van Manders Schilder-Boeck (Moes a. a. O. S. 149 ff.), vergl. bei Nr. 14, Merkur. Fortzetzung: *besonderlijck was in de Hercules uytgebeelt een besondere craght ende sterckte ende bij hem een Cacus int verkortende uytmuntende fray.*

Gleiche Herkunft wie die Nrn. 14 und 15.

Haag, Mauritshuis. Kat. 1914, Nr. 43.

18. 1613. Tityus.

Bez. mit dem Monogr.; dat. 1613; auf Leinwand; h. 125, br. 102 cm.

In Amsterdam durch Frans Hals für *fl.* 89 erworben. 1630 in der Sammlung Nicolaes Suycker in Haarlem, von

dem die Stadt das Bild in diesem Jahre für *fl.* 200 erwarb. (Vergl. C. J. Gonnet, Oude Schilderijen in en van de Stad Haarlem, Oud Holland XXXIII 1915 S. 132 ff.)

1808 hing das Bild im Rathaus. (Vergl. C. de Koning Dz., Tafereel der stad Haarlem IV S. 203.)

Haarlem, städt. Museum. Kat. 1914, Nr. 109.

19. 1613. Abel, von Adam und Eva betrauert.

Bez. mit dem Monogr.; dat. 1613; auf Leinwand; h. ca. 180, br. ca. 220 cm.

Versteigerung P. Locquet, Amsterdam, 22. Sept. 1783, Nr. 109: .... *in een bergachtig landschap de Broeder Mord van Kain en Abel. Op de voorgrond ligt het doode lichaam van Abel; ter rechter zyde ziet men Adam en Eva en een hunner dochters, met de grootste ontroering, al schryende het droevig voorwerp beschouwen; ter linker zyde zitten twee vrouwen, die door hun gelaat te blycken geeven de grootste droefheid; verder staan twee Altaren, waar op brandoffers branden; in 't verschiet ziet men den vlugtenden moordenaar, schynende door een neder-dalend licht uit de wolken als vervolgt te werden. h. 71, br. 87 duim. Doek.* (Spaan, *fl.* 20).

Versteigerung H. Bredeman, Amsterdam, 1. Juli 1788, Nr. 27. Beschreibung wie oben. (IJver, *fl.* 30).

Versteigerung Kardinal Fesch, Rom, 17. März 1845, Nr. 88. Beschreibung wie oben. Dazu die Angabe: *Il porte le monogramme du maître et la date de 1613.* (frcs. 232).

Versteigerung W. Bishop, London 1866 (Nelson £ 25—15—6; Art Sales II, S. 298).

20. 1614. Büssende Magdalena.

Bez. mit dem Monogr.; dat. 1614; auf Holz; h. 57, br. 46 cm.

Ging 1756 von der Fürstin Radziwill an Anna Wilhelmina von Anhalt über.

Stift Mosigkau bei Dessau. Kat. 1874, Nr. 29.

21. 1614. Venus und Adonis. (Abb. 10).

Bez. mit dem Monogr.; dat. 1614; auf Leinwand; h. 141, br. 191,5 cm.

Versteigerung Philips de Flines, Amsterdam, 20. April 1700, Nr. 93. (Hoet I. S. 58.)

Versteigerung Willem Six, Amsterdam, 12. Mai 1734, Nr. 72. (Hoet I. S. 414.)

Versteigerung J. van Vliet, Amsterdam, 16. Dez. 1750, Nr. 26.

Schleissheim, kgl. Schloss. Kat. 1914, Nr. 3951.

22. 1614. Mythologische Szene.

Bez. mit dem Monogr.; dat. 1614; auf Holz; h. 108, br. 162 cm.

Sammlung Bettendorff in Aachen.

— F. Monheim in Antwerpen, 1874.

— Hauzeur de Simony in Verviers.

Verviers, Hotel de ville. Legat Hauzeur de Simony.

23. 1615. Susanna und die beiden Alten.

Bez. mit dem Monogr.; dat. 1615; auf Holz; h. 101, br. 135 cm.

Aus dem Besitz der Königin Lovisa-Ulrika von Schweden. Vergl. Olof Granberg, Trésors d'art en Suède, Stockholm 1911 S. 94 Nr. 428. (Das Bild kann aber nicht, wie Granberg angiebt, identisch sein mit dem 1754 auf der Versteigerung der Coll. Tonneman in Amsterdam erschienen; dieses Bild war viel kleiner, 26 × 36 duim = ca. 67 × 93 cm.; vergl. unsere Nr. 36).

Linköping, Sammlung Anton Ridderstad.

24. 1615. Hl. Sebastian. (Abb. 5).

Bez. mit dem Monogr.; dat. 1615; auf Leinwand, h. 101, br. 90 cm.

Vielleicht identisch mit unserer Nr. 41.
Vermächtnis Kaiser-Seppeler 1887.
Münster in Westfalen, Landesmuseum. Kat. (1915), Nr. 192.

25. 1615. Merkur übergiebt der Juno die Augen des Argus. (Abb. 11).
Bez. mit dem Monogr.; dat. 1615; auf Leinwand; h. 145, br. 183 cm.
Geschenk des Herrn S. B. Bos in Harlingen, 1864.
Rotterdam, Boijmansmuseum. Kat. 1907, Nr. 99. Phot. Baer.

1615. Vergl. Nr. 39.

26. 1616. Schmerzensmann. (Abb. 13).
Bez. mit dem Monogr.; dat. 1616; auf Holz; h. 79, br. 79 cm. (Quadrat über Eck).
Das Bild wurde (nach Mitteilung der Frau Küsterin) von einem Ülzener Bürger, der in grossherzogl. mecklenburgischen Diensten stand, und der dieses Bild vom Grossherzog als „Correggio" bekommen hatte, bei seinem Tode (ca. 1820) seiner Vaterstadt vermacht, zusammen mit einem kreuztragenden Christus, der sich heute beim Küster befindet, ebenfalls einem niederländischen Bild.
Publiziert von H. Jantzen, Monatshefte für Kunstwissenschaft IV 1911 S. 324.
Ülzen (Prov. Hannover), Marienkirche.

27. Hl. Johannes.
Frederick de Vries fertigte eine Kopie nach diesem Bilde an; erwähnt in dessen Testament vom 20. Dezember 1613. (Vergl. hier vorne S. 69).

28. Jupiter und Antiope. (Abb. 12 [1])).

Wohl bezeichnet; vielleicht datiert 1612; wahrscheinlich lebensgrosse Figuren auf Leinwand.

Um 1906 im Kunsthandel in Zürich.

Weiterer Verbleib unbekannt. (Vielleicht in der Sammlung Baron von Schlichting † in Paris; vergl. O. Hirschmann in Oud Holland XXXIII 1915 S. 129 ff.).

29. Ein Dudelsackspieler.

Frederick de Vries fertigte eine Kopie nach diesem Bilde an; erwähnt in dessen Testament vom 20. Dezember 1613. (Vergl. hier vorne S. 69).

30. Ungleiches Liebespaar. Ein alter Mann mit Pelzmütze auf dem Kopf küsst ein junges Mädchen, dem er zugleich eine Geldbörse anbietet.

Gestochen von Adriaen Matham. Bezeichnet: *HGoltzius Pinxit. Jac. Matham excudit.* Vergl. Bartsch III S. 124 Nr. 3.

31. Selbstbildnis mit roter Mütze in antikischer Aufmachung. Die Witwe von Jakob Matham bezeugt am 18. Februar 1659, dass Goltzius bei seinem Tode zwei Selbstbildnisse hinterlassen habe,

waervan d'eene met een roode muts ... op sijn antycxs ....

(vergl. hier vorne S. 62 Anm. 1).

Vielleicht überliefert in einem Porträtstich von Gerard Edelinck. Vergl. jedoch Goltzius (Meister der Graphik) S. 170 und Anm. 21.

Diese oder die folgende Nr. wurde vielleicht verkauft auf der Versteigerung Nicolas van Suchtelen, Hoorn, 17. April 1715, Nr. 18 (Hoet I S. 179): *Goltzius. Desselfs Eygen Conterfeytzel levensgroote door hem zelfs geschildert . . f 3—0—0.*

---

1) Dr Bredius war so freundlich mir die in seinem Besitz befindliche Photographie des verschollenen Bildes zur Reproduktion zu überlassen.

Diese oder die folgende Nr. war vielleicht in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in der Sammlung des Grafen Firmin in Salzburg (vergl. J. Bernoullis Reisebeschreibungen in Meusels Miscellaneen, XXII. Heft S. 224 [1785]).

32. Unvollendetes Selbstbildnis mit schwarzem Mützchen auf dem Kopf, Brustbild. — Überliefert durch den herkömmlich Goltzius selbst zugeschriebenen, grossen Stich Bartsch III S. 52 Nr. 172, 1. Zustand (im Brit. Mus.) (Abb. 15, vor dem Titel). (Vergl. hierüber Goltzius (Meister der Graphik) S. 114 ff.).

Wurde beim Tode von Goltzius am 1. Jan. 1617 durch dessen Bruder Jacob geerbt, der es vorübergehend Jacob Matham überliess. Dieser liess es durch einen jungen Schüler von Cornelis Cornelisz, Namens Jan van Rosse alias Heereman, kopieren; diese Kopie war 1659 noch im Besitze der Witwe Mathams.

Durch Jacob Goltzius am 4. August 1635 in Alkmaar für 20 Karolusgulden verkauft an Pieter Saenredam. (Vergl. die Erklärung der Witwe Matham vom 18. Februar 1659; Bredius, Bijdragen usw. S. 143 ff.).

Diese oder die vorige Nr. wurde vielleicht verkauft auf der Versteigerung Nicolas van Suchtelen, Hoorn, 17. April 1715, Nr. 18 (Hoet I S. 179): *Goltzius. Desselfs Eygen Conterfeytzel levensgroote door hem zelfs geschildert . . f 3—0—0.*

Diese oder die vorige Nr. war vielleicht in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in der Sammlung des Grafen Firmin in Salzburg (vergl. J. Bernoullis Reisebeschreibungen in Meusels Miscellaneen, XXII. Heft S. 224 [1785]).

33. Grosse, weisse Kuh (Jupiter und Io?)

Am 5. Januar 1647 bezeugt Isack Isacsen, *Schilder, out omtrent 48 Jaren*, für den Advokaten Mr. Jan Walé in Amsterdam, dass er *verscheyde reysen geweest is in het huys van Samuel van Pitsen, op de Lauriersgracht, daer de Vos boven de Poort leyt, en aldaer in de groote Sael vant selve huys aen de muyr o. a. heeft sien hangen 2 Costelycke en groote*

Schilderijen, het eene zynde de Historie van Ganemedes geschildert door Francois Bade(n)*s* [1]) *ende tander zynde een groote witte koe, geschildert door Hendricus Goltius. Gevende voor redenen van wetenschap, dat hy naest het voorsz. huys is woonende en tot verscheyde reysen in d'voorsz. Sael geweest is en t' geen voorsz. is wel en seeckerlyck weet.*

Prot. Not. D. Doornick, Amsterdam (Ineditum von Dr. Bredius).

Vielleicht identisch mit dem nachstehend genannten Bild:

Am 2. August 1649 bezeugt Hendrick Hoeffyser, dass vor zwölf Jahren sein Vater Pieter Martensz Hoeffyser in Amsterdam Eigentümer geworden sei von *een koe na 't leven geconterfeyt door Goltsius*, dass dieses Bild später auf dessen neu errichteten Hof bei Wassenaar gebracht worden und endlich durch Jhr. Verstraten an den Secretaris Cortenhoeff in Amsterdam verpfändet worden sei.

Prot. Not. N. Henricsz, Amsterdam (Ineditum von Dr. Bredius).

II. Bilder aus Inventaren und Auktionen, für welche die Urheberschaft von Goltzius zwar nicht sicher verbürgt, aber wahrscheinlich ist. [2])

---

1) Nicht mehr nachzuweisen.

2) Ich habe aus der grossen Menge von mir zur Verfügung stehenden Auktionsnachrichten und Inventarnotizen über Bilder von Goltzius nur diejenigen ausgewählt, die glaubwürdig erscheinen und genügende Anhaltspunkte (durch Beschreibung, Angabe von Material und Maassen) für eventuelle Identifizierungen bieten. Die Aufzählung sämtlicher in Inventaren und Versteigerungskatalogen Goltzius zugeschriebener Bilder würde einen kleinen Band für sich erfordern. „Goltzius" war von altersher ein beliebter Taufname für die verschiedenartigsten Bilder aus der Übergangszeit von ca. 1590—1620. Ein sehr grosser Teil der unter Goltzius' Namen gehenden Gemälde sind Kopien nach Stichen von ihm oder ihm verwandten Meistern. (Vergl. weiter hinten den Abschnitt über fälschlich zugeschriebene Gemälde, S. 93 f.)

34. Loth und seine Töchter.

Auf Leinwand; h. ca. 135, br. ca. 195 cm.

Versteigerung in Amsterdam, 14 Nov. 1791, Nr. 46: *Drie beelden levens groote, in een landschap, vertoont Loth zittende by zyn dochters, in 't verschiet de brandende stad. Op Doek, h. 53, br. 76 duim.*

Versteigerung in Amsterdam, 10. Dez. 1822, Nr. 16. (Nicht sicher dasselbe Bild).

(Eine Goltzius zugeschriebene Darstellung dieses Themas wurde auch bei dem Verkauf der Coll. Beurnonville, Paris, 9. Mai 1881 aufgeführt; dieses Bild war aber von kleinerem Formate, 75 × 100 cm.).

Einem Schabkunstblatt von John Smith (1652—1742), darstellend Loth und seine Töchter, hat laut Unterschrift (*Goltzius pinxit*) eine Komposition von Goltzius — vielleicht eine der vorgenannten — zu Grunde gelegen.

35. Susanna und die beiden Alten.

Auf Leinwand; h. ca. 130, br. ca. 155 cm.

Um 1671: Aanteekeningen van Mr. Hendrik Houmes op van Manders Schilder-Boeck (Moes a. a. O. S. 149 ff.): *tot Alckmaar in de boel van de Heer Jan de Marez Ridder een Susanna met twee boeven uytsteeckende fray geschildert dogh wat bedurven van doek.*

Versteigerung N. Tjark, Amsterdam, 10. Nov. 1762, Nr. 29: *h. 5 voet, br. 5 voet 7 duim.* (Kruyer, *fl.* 7.—).

Versteigerung in Amsterdam, 27. April 1774, Nr. 228: *op Doek, h. 51, br. 60 duim.*

Versteigerung in Amsterdam, 17. Juli 1775, Nr. 25: *Zusanna, rustende by een fontein, in een bedruckte gestalte met zaamgevouwen handen; agter dezelfe de twee Boeven, leunende op een Baluster; de hartstogten zyn er wel uytgedruckt .... Op Doek, h. 51, br. 60 duim.*

36. Susanna und die beiden Alten, o. n. Goltz. (Jan) ge. no 6.

Auf Holz; h. ca. 67, br. ca. 93 cm.

Versteigerung Jeronimus Tonneman, Amsterdam, 21. Okt. 1754, Nr. 34: *h. 25, br. 36 duim.* (*fl.* 31.—).

Versteigerung in Amsterdam, 10. Aug. 1785, Nr. 124: *Zuzanna, by een pragtige Marmorfontein, byna geheel naakt op een rood kleed, met de regterhand op haar borst en 't angezigt himmelwaarts verheffende, en toont haar geheel afkeerig van 't geen twee Oude Grysaarts, die by haar staan, voorstellen; wat verder een Tuingezigt met angenaame Priëelen, in 't verschiet een Poort met een antik Gebouw .... Paneel, h. 26, br. 36 duim.* (IJver, *fl.* 81.—).

Musée Douai, cat. Paris 1965, 149. Petit Palais

37. Maria und Josef.

Im Besitze von Arent ten Grootenhuys, Amsterdam, 7. und 8. Okt. 1626 (Prot. Not. S. Cornelisz): *een stuck schilderye van Goltzius, Josep en Maria fl. 100.—.*

Am 11. Sept. 1655 transportiert der Maler Matheus Bloem u. a.: *Josep en Maria, graeutje van Goltzius, fl. 2.10.* (Wahrscheinlich ein anderes Bild).

38. Christuskopf.

Inventar Juffr. Hester van der Kindert in Haarlem, 1679.

39. 1615. Hl. Hieronymus.

Bez. mit dem Monogr.; dat. 1615; auf Leinwand; h. ca. 103, br. ca. 95 cm.

Versteigerung P. Bout, Haag, 20. April 1779, Nr. 142: *H. Hyronimus in zyn marteling door een Engel gesterkt, gemerkt HG 1615; hoog 40, breed 37 duim. Doek.*

40. Hl. Magdalena.

Auf Holz; h. ca. 54, br. ca. 45 cm.

Versteigerung D. Smith, Amsterdam, 13. Juli 1761, Nr. 44: *Een devote Maria Magdalena; h. 22, br. 17 duim.* (IJver, *fl.* 25.—).

Versteigerung Dulong, Amsterdam, 18. April 1768, Nr. 18: *Een boetvardige Magdalena op Paneel. Dezelve is halverlyf te*

zien en bynâ levensgroot; zy ziet met de oogen opwaarts en heeft de handen kruisselings voor de borst. De hartstocht is uitmuntend schoon en het stuck is smaltend, delikaat en extra uitvoerig geschildert. Paneel, h. 21$^1/_2$, br. 16 duim. (Calkoen, *fl.* 155.—).

Versteigerung P. de la Court van der Voort u. A., Amsterdam, 26. Aug. 1772, Nr. 66: *Paneel, h. 25, br. 19 duim.*

Versteigerung P. Locquet, Amsterdam, 22. Sept. 1783, Nr. 110. Beschreibung wie oben; dazu: .... *de oogen zijn hemelwaarts gevestigt naar een lichtstraal die van boven daalt. Paneel, h. 22, br. 16$^1/_2$ duim.*

Versteigerung H. Bredeman, Amsterdam, 1. Juli 1788, Nr. 203: *Paneel, h. 25, br. 18 duim.* (Fouquet, *fl.* 20$^1/_2$).

. . . . . .

Versteigerung Hugh Shield, London, 22. Febr. 1904, Nr. 127: *Head of the Magdalen. On panel. 18 in. by 15$^1/_2$ in.* (Nicht sicher dasselbe Bild).

41. Hl. Sebastian.

Auf Leinwand; h. ca. 132, br. ca. 98 cm.

Vielleicht identisch mit unserer Nr. 24.

Um 1671: Aanteekeningen van Mr. Hendrik Houmes op van Manders Schilder-Boeck (Moes, a. a. O. S. 149 ff.) .... *ende dan nogh een St. Sebastiaen bij monsr. Groenhoven daer mede tot Amsterdam.*

Versteigerung J. A. van Kinschot, Delft, 21. und 22. Juli 1767, Nr. 82: *St. Sebastian, met Pylen doorschooten werdende .... op doek, hoog 4 voet 7$^1/_2$ duim, breed 3 voet 4 duim.* (*fl.* 15.—).

42. Allegorische Figur des Glaubens.

Auf Leinwand; h. ca. 164, br. ca. 93 cm.

Versteigerung in Amsterdam, 21. Juni 1774, Nr. 79: *Een zinnebeeldige Ordinantie op doek. .... In dit kapitaal stuk ziet men verbeeld het Geloof in de houding van eene staatige Magd in een grootsche kleeding. Ze zit op een steenachtige Heuvel in een Landschap, hebbende by zich de zinnebeeldige teekenen die*

men doorgaans aan dezelve toeeigend, en boven haar hoofd zijn twee kindertjes, welke haar met bloemen strooien. Alles zeer meesteragtig en kragtig en in de beste tijd van dezen meester geschildert.

43. Apollo und Daphne.

Versteigerung L. Merens, Amsterdam, 15. April 1778, Nr. 33: *In dit Tafreel ziet men op den voorgrond van een landschap eenige Rivier Goden en Godinnen; op den tweeden grond, op een roots, der Digteren God Apollo den Drak Python verslaande; daar verder ter regter sijde in eene Valije, denzelfe Apollo, vervolgende Daphne, die in een Laurierboom verandert werd. Dit schildery is uitnemend van teekening en kragtig van kolorit.* (de Winter, *fl.* 28.—).

Versteigerung Mrs. Goddard, London, 3. Juni 1909, Nr. 148: *82 in. by 46*$^1/_2$ *in.* (Nicht sicher dasselbe Bild).

44. Bacchus, lebensgross.

Versteigerung Nic. van Suchtelen, Hoorn, 17. April 1715, Nr. 17 (Hoet I S. 179).

Inv. Catharina Wilmerdoncx, Amsterdam, April 1718. (Nicht sicher dasselbe Bild).

45. Diana.

Inv. Coenraad, Baron Droste, gestorben am 20. April 1734: ovales Bild. Schon 1717 in der Sammlung Drostes; erwähnt in dem Gedicht (De Harderskouten en andere Dichten. Rotterdam 1717, Epigr. 33), in dem Droste seine eigenen Bilder besungen hat. Das Bild wurde mit der ganzen Sammlung am 21. Juli 1734 im Haag versteigert und erzielte bloss zwei Gulden. (Hoet I S. 424 Nr. 16).

Versteigerung in Amsterdam, 16. April 1738, Nr. 149 (*fl.* 31.—). Lebensgrosse Halbfigur. (Nicht sicher dasselbe Bild).

46. Bad der Diana.

Auf Holz; h. ca. 44, br. ca. 54 cm.

Versteigerung in Amsterdam, 1. März 1735, Nr. 39: *Het Bad van Diana vol werck en fraay geschildert.*

Versteigerung Jhr. P. Bout, Haag, 20. April 1779, Nr. 129: *Paneel, h. 17, br. 21 duim.* Nr. 130: *Een dito tot een weerga* [Gegenstück] *door denzelven.* (Zusammen *fl.* 5 : 5).

47. Juno.

Brustbild auf Leinwand; h. ca. 52, br. ca. 40 cm.

Versteigerung in Amsterdam, 30. Nov. 1772, Nr. 102: *Een Vrouwe Borstbeeld verbeeldende de Godin Juno, kragtig en fraai op doek geschildert, h. 20, br. 15$^1/_2$ duim.*

48. Midas vor Jupiter.

Bez. mit dem Monogr.; auf Holz.

Sammlung J. G. Deuringer, zu den „drei Mohren" in Augsburg. Kat. 1813, Nr. 98: *Midas im königlichen Ornate stehet vor dem Jupiter. Die Handlung ist in einer Landschaft vorgestellt.* (Freundliche Mitteilung von Dr. H. Schneider).

49. Urteil des Paris.

Überliefert durch einen Stich von P. L. Surugue fils. *H. Goltzius pinx. D'après le tableau original, haut de 6 pouces, sur 8 de large, qui est au Cabinet de Mr. le Chev^{er} de Julienne.* (Mitte 18. Jahrhdt.).

50. Venus und Merkur.

Inventar Juffr. Christina van Steenkiste, Witwe des Luycas van Beeck, Amsterdam, Nov. 1669.

51. Venus, durch einen Satyr belauscht.

Auf Leinwand; h. ca. 103, br. ca. 131 cm.

Versteigerung M. Elgersma u. A., Amsterdam, 24. März 1766, Nr. 12. (Wiering, *fl.* 5.5).

Versteigerung P. de la Court van der Voort u. A., Amsterdam, 26. Aug. 1772, Nr. 67.

Versteigerung in Amsterdam, 8. Sept. 1773, Nr. 127: *Een landschap waar in zich vertoont een liggende Venus, rustende met haar linker arm op een kussen; ze is vergezeld door Cupido, die haar schynt te wijzen op een satyr, van welke zy van agter een boom bespied word .... op Doek. h. 40, br. 51 duim.* (IJver, *fl.* 20.—).

Versteigerung J. Witsen, Amsterdam, 16. Aug. 1790, Nr. 23. (Rooyer, *fl.* 6.—).

Versteigerung O. W. J. Berg, Amsterdam, 7. Juli 1825, Nr. 34. (*fl.* 47.—).

(Die Beschreibung deckt sich mit dem Stich B. Suppl. II 26*a*. Bei dem beträchtlichen Format des Bildes ist es aber nicht wahrscheinlich, dass es sich um eine Kopie nach diesem handelt, ebensowenig aber bei dem Datum des Stiches [1588] um die Vorlage).

52. Lautenspielerin.

Inventar Eva Voet, Witwe von Zach. Hooftman, Haarlem 1648: *Een luytslaetster van Goltsius.*

53. Bildnis der Sara Jacobs Bey.

Am 19. August 1655 vermacht Juffr. Sara Jacobs Bey, Witwe von Gillis Tayspil in Amsterdam, ihrem Sohne Françoys Tayspil *haer Testatrices Conterfeytsel van Goltzius gedaen.* (Prot. Not. Uytenbogaert, Amsterdam).

54. Bildnis von Dirck Volkertsz Coornhert (1522—1590).

Taxiert durch Barent Graet und Jan Pietersz Zomer in Amsterdam am 1. Dez. 1693 auf *fl.* 15.—.

Versteigerung Mansveld, Amsterdam, 13. Aug. 1806, Nr. 246 (*fl.* 16.—). (Nicht sicher dasselbe Bild.)

(Möglicherweise handelte es sich um Kopien nach Goltzius' Stich B. 164).

55. Bildnisse von Volckert Overlander und seiner Frau. Zwei Bilder.

Inventar Pieter de Graeff, Amsterdam, 8. März 1709. (Vergl. Oud Holland XXX 1912 S. 198).

56. Bildnis eines Architekten.

Versteigerung Guérin u. A., Haag, 13. Sept. 1740, Nr. 174 (*fl.* 1.—). Nach dem Preis zu schliessen vielleicht bloss eine Zeichnung.

57. Bildnis eines Mannes mit einem Römer in der Hand.

Versteigerung G. van Oostrum, Haag, 23. Sept. 1765, Nr. 26 (*fl.* 1.6).

58. Bildnis einer Frau mit einem Kind neben sich.

Auf Holz; h. ca. 42.5, br. ca. 34 cm.

Versteigerung J. A. van Kinschot, Delft, 21. Juli 1767, Nr. 191: *Een Vrouwe Pourtretje met een kindshoofd. Paneel h. 1 voet $4^1/_2$ duim, br. 1 voet $1^1/_4$ duim.*

Versteigerung in Amsterdam, 6. Nov. 1776, Nr. 113: *Een Vrouwen Portret. Ze is verbeeld houdende de hand op de borst en als in devotie opgetogen: ziende men ter regter van haar een jongetje, die mede als in verrukking opwaarts ziet, zeer uitvoerig geschildert.* (De Borch, *fl.* 10.—).

59. Hundekopf.

Inventar Eva Voet, Witwe von Zach. Hooftman, Haarlem, 1648: *Een hondskop van Goltsius.* (Vielleicht die heute im Teyler Museum in Haarlem aufbewahrte Zeichnung eines Hundekopfes).

60. Krebs.

1652 taxiert Pieter de Molyn unter den Bildern der Juffr. Machtelt van Beest in Haarlem: *een kreeft v. Golts fl. 15.—.*

61. Wolf.

Am 8. Okt. 1627 transportiert Frans de Block, Färber in Haarlem: *een wolff van Goltsius.*

1652 taxiert Pieter de Molyn unter den Bildern der Juffr. Machtelt van Beest in Haarlem: *de wolff van Goltsius fl. 36.—.*

Inventar der Witwe Jan Corn. Verburg, Leiden, 21. Jan. 1669: *een wolff van Goltzius.*

62. Papagei.

Versteigerung in Amsterdam, 13. Juni 1625. (*fl.* 20.10).

1652 taxiert Pieter de Molyn unter den Bildern der Juffr. Machtelt van Beest in Haarlem: *de papegaai van Goltsius fl. 36.—.*

63. Vier Vögel.

Inventar Jan Arentsz (Naerden), Amsterdam, 11. Dez. 1637: *Vier vogelen van Goltzius fl. 36.—.*

III. Zugeschriebene Bilder, die ich nicht gesehen habe und über die ich mich eines Urteils enthalten muss.

(64) Jupiter. Ohne Bezeichnung (?).

Berlin, königl. Schloss.

Erwähnt von Nicolai, Beschr. von Berlin II S. 890, Nr. 237 (1786); Parthey, Deutscher Bildersaal II S. 503, Nr. 25 (1863).

(65) Krieg und Frieden. Ohne Bezeichnung, h. 107, br. 88 cm.

St. Petersburg, Akad. der bild. Künste. Kat. 1874, Nr. 504.

(66) Glaube, Liebe, Hoffnung. Drei gesondert gerahmte, kleine Holztafeln ohne Bezeichnung.
Pollok House bei Glasgow.
Erwähnt von Hofstede de Groot, Oud Holland XI 1893 S. 226.

(67) Minerva und Venus. Ohne Bezeichnung.
Rossie Priory bei Dundee.
Erwähnt von Hofstede de Groot, Oud Holland XI 1893 S. 228.

(68) Familienbildnis.
Ehem. Amsterdam, Sammlung Hooft van Vreeland. (Nach freundlicher Mitteilung von Prof. J. Six).

(69) Familienbildnis.
New York, Historical Society. Kat. 1903, Nr. 550.

IV. Fälschlich zugeschriebene Bilder in bestehenden Sammlungen.

In diese Rubrik gehört vor allem die Menge von Kopien nach Stichen von Goltzius und seiner Schule. Merkwürdig oft haben solche zu Vorlagen gedient für Machwerke in allen Formaten und Qualitäten. Besonders die sechs sog. Meisterstiche (B. 15—20), unter diesen wiederum in erster Linie die Beschneidung in der Manier Dürers und die Anbetung der Könige in der Manier Lukas von Leidens, sowie die Blätter der Passion (B. 27—38) sind von zeitgenössischen und spätern Malern, wohl meistens jüngern Kunstbeflissenen und Lernenden, mit Ölfarben auf Holz, Kupfer und Leinwand gebracht worden. Das Kopieren von Kupferstichen wird in fast allen alten Anleitungen zum Erlernen der Malkunst als nützlich empfohlen. Die Blätter von Goltzius scheint man ihrer Korrektheit wegen für diesen Zweck als besonders geeignet gehalten zu haben. Nicht immer sind diese Machwerke absolut minderwertig. So hat z. B. Waagen,

der einige der grossen Figurenbilder von Goltzius kannte und sich nicht mit ihnen befreunden konnte, angesichts zweier solcher Stichkopien in St. Petersburg (Kat. 1901 Nrn. 493 und 494), die er für Originale hielt, gemeint, sein Urteil zu Gunsten unseres Meisters modifizieren zu müssen. (Vergl. Waagen, Die Gemäldesammlung d. kaiserl. Eremitage, 1870 S. 124). Bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts waren noch in vielen öffentlichen Sammlungen solche Stichkopien als Originale von Goltzius katalogisiert, und gewöhnlich scheinen diese auf Kosten von Goltzius' eigenhändigen Schöpfungen bewundert worden zu sein. In folgenden Museen befanden oder befinden sich solche Bilder, die jetzt aber entweder ganz ausgeschieden oder mit Angabe des tatsächlichen Sachverhaltes katalogisiert sind: Berlin, Braunschweig, Darmstadt, Hannover, St. Petersburg, Stockholm, Stuttgart, Turin, Wien (Liechtenstein) und Wörlitz (gotisches Haus). Viele treiben sich als „Goltzius", sowie unter andern Namen (Hans von Achen, Spranger usw.) im Kunsthandel umher. Ich kann es mir schenken, alle mir bekannt gewordenen Exemplare aufzuzählen; die Reihe wäre damit ohnehin bei weitem nicht erschöpft.

Ausser dieser Kategorie von Bildern tragen meiner Ansicht nach auch die folgenden fälschlich den Namen von Goltzius:

(a) Goldenes Zeitalter.
Falsch bezeichnet: *1598 pins HG.*
Arras, Musée communal, Nr. 178.
Ist eine Kopie nach dem Stich Bartsch III S. 104 Nr. 3.

(b) Venus und Adonis.
Eriksberg (Schweden), Sammlung Baron Carl Carlson Bonde. — O. Granberg, Trésors d'Art en Suède III 1913 Nr. 282, Tafel 19; katalogisiert als „Maître Néerlandais, vers la fin du XVI^e siècle" mit der Bemerkung: „M. Pol de Mont, qui a vu une photographie d'après le tableau, a proposé le nom de Hendrick Goltzius." — Die Komposition hängt in der Tat eng zusammen mit dessen

Stichen B. 139 und B. 276. Für B. 276 hat eine Zeichnung von B. Spranger als Vorlage gedient; B. 139 ist nicht viel mehr als eine freie Variation danach. Das Bild des Barons Bonde ist vielleicht von einem der Prager Maler, jedoch sicher — das lässt die Abbildung deutlich erkennen — nicht von Goltzius gemalt.

(c) Schlafender Amor. Mit Inschrift: *Ante nasse morimur.*
Haarlem, Sammlung J. B. van Stolk.
Neuerdings wohl auch M. van Heemskerck genannt, was aber ebenfalls unrichtig ist.

(d) Knabe, auf einem Totenkopf sitzend und Seifenblasen machend.
Ehem. Köln, Sammlung Peltzer, versteigert in Amsterdam, 26. Mai 1914 Nr. 31 (*fl.* 1700). — Durch Frimmel (Stud. und Skizzen zur Gemäldekunde III S. 69) als Goltzius publiziert. Ist jedoch sicher nicht von dessen Hand. Das sehr anziehende Bild ist gemalt mit Benutzung des Stiches B. III S. 98 Nr. 11. Dieser geht vermutlich seinerseits zurück auf den kleinen Tamburinschläger Tizians, der sich heute im Wiener Hofmuseum (Kat. 1907, Nr. 181) befindet und mit einigen freien Zutaten durch J. Matham (B. 209) gestochen worden ist.

(e) Jupiter, in der Gestalt Dianas, und Kallisto.
Innsbruck, Ferdinandeum. Kat. 1902, Nr. 693. Gemalt mit Benutzung des Stiches B. III S. 106 Nr. 6 (im Gegensinn).

(f) Venus, Ceres und Bacchus.
Nantes, Musée des Beaux-Arts. Kat. 1913, Nr. 523. Kopie nach dem von Saenredam nach Goltzius gestochenen Blatt B. 69.

(g) Sintflut.
Oldenburg, grossherzogl. Galerie. Kat. 1881, Nr. 142. Ist eine Ölskizze von Cornelis Cornelisz. Vergl. hier vorne S. 32.

(h) Männliches Bildnis.
Philadelphia, Sammlung P. A. B. Widener †. Kat. 1885—1900 S. 196.

(i) Ecce homo (überlebensgross).
Auf Leinwand; h. 200, br. 98 cm. Ohne Bezeichnung.
Pommersfelden, gräfl. Schönborn'sches Schloss. Kat. 1894, Nr. 204.

(k) Halbfigur eines Kriegers.
Turin, königl. Galerie. Kat. 1909, Nr. 367. — Als Giorgione (!) gestochen durch Sanguinetti in R. d'Azeglio, La Reale Galleria di Torino II Tafel 24 (1838).

(l) Vermählung der hl. Katharina.
Wien, Galerie Harrach. Kat. 1889, Nr. 33.

(m) Adam und Eva.
Wiesbaden, städt. Museum. Kat. 1904, Nr. 162. Ist eine Kopie nach dem Stich von Saenredam B. 40.

(n) Taufe Christi.
Wiesbaden, Sammlung E. Brandts. Vgl. hier vorne S. 33.

Endlich hat noch Wurzbach willkürlich eine Leda im Museum von Valenciennes (Kat. 1909, Nr. 267) für Goltzius in Anspruch genommen. Das Bild ist als Hubert Goltzius katalogisiert. Die Anhaltspunkte für diese Benennung entziehen sich meiner Kenntnis. Hubert Goltzius, dem ausser dem genannten Bild auch ein Bildnis der Diana von Poitiers (?) im Musée communal in Brüssel und eine hl. Magdalena im im Museum in Rouen (Kat. 1890, Nr. 226) zugeschrieben werden, ist für uns als Maler nicht fassbar.

REGISTER.

Ortsnamen sind gesperrt gedruckt.

Die steilgedruckten Zahlen verweisen auf die Seiten, die kursiven auf die Nummern des Gemäldeverzeichnisses (S. 71 ff.).

Von den Autoren sind nur die älteren zitiert, deren Angaben Quellencharakter haben; Karel van Mander als Autor des Schilderboecks ist nicht zitiert.

Achen, Hans von. 33. 36. 40. 94.
Ampzing, Samuel. 25. 26. 28. 38. 64.
Amsterdam, Rijksmuseum. 46. 57. 67. 68. *4. 16.*
Amsterdam, Sammlung Hooft van Vreeland. (*68*).
Anhalt, Anna Wilhelmina von (Sammlung). *20.*
Arentsz, Jan (Sammlung). *63.*
Arpino, Cavaliere d'. 18.
Arras, Musée communal. 32. (*a*).

Badens, Frans. 24. *33.*
Baglione. 18.
Ban, Jan Matthysz. 16. 17. 18.
Barocci, Federigo. 18.
Basel, Öffentl. Kunstsammlung. 58. *13.*
Bayern, Herzog von. (Vergl. Wilhelm V.).
Beest, Machtelt van (Sammlung). *60. 61. 62.*
Berg, O. W. J. (Versteigerung). *51.*
Bergh, Jan van den. 66.
Bergh, Matthijs van den. 66.
Berlin, Museum. 94.
Berlin, Kgl. Schloss. (*64*).
Bettendorf (Sammlung). *22.*
Beurnonville (Versteigerung). *34.*
Bey, Sara Jacobs. *53.*
Birmann, Samuel (Sammlung). *13.*
Bishop, W. (Versteigerung). *19.*
Block, Frans de. *61.*
Bloem, Matheus. *37.*
Boë Silvius, Franciscus de la (Sammlung). *4.*
Bologna, Giovanni da. 18.
Bonde, Baron Carl Carlson (Sammlung). (*b*).
Boom, Abraham (Bürgermeister von Amsterdam). 104.
Borch, de. *58.*
Borromeo, Federigo. 27.
Bos, S. B. (Sammlung). *25.*
Bos, S. B. (Versteigerung). *6.*
Bosch, Lambert van den. *3.*
Bout, P. (Versteigerung). *39. 46.*
Braamcamp, G. (Versteigerung). *5.*
Bracht, Hendrick van (Pseudonym von Goltzius). 11.

Brandts, E. (Sammlung). 33.
Braun, Georg. 3.
Braunschweig, Galerie. 32. 94.
Bredeman, H. (Versteigerung). *19. 40.*
Bril, Matheus. 23.
Bronzino, Angelo. 62.
Bruijn, Abraham de. 5.
Brüssel, Musée communal. 96.
Brüssel, Sammlung Menke. 67.
Buchel, Arent van. 17. 22. 24. 73.

Caldara, Polidoro. 14. 15.
Calkoen. *40.*
Carleton, Sir Dudley. 25.
Carracci. 18.
Carracci, Agostino. 13.
Castello, Francesco. 18.
Catharina II., Kaiserin von Russland. *11. 12.*
Celio, Gaspar. 15.
Chabert de Vatolla, Vicomte (Sammlung). 42. *5.*
Chamberlain, J. 25.
Clark, W. A. (Sammlung). *6.*
Cock, Hieronymus. 4.
Colderman, Vogt von Putten (Sammlung). *14.*
Collaert, Adriaen. 9.
Collaert, Jan. 9.
Coornhert, Dirck Volkertsz. 2. 3. 4. *54* (Bildnis von).
Cornelisz, Claes (van Wieringen?) 25.
Cornelisz, Cornelis (van Haarlem). 31. 32. 43. 52. 56.
Correggio. 44.
Cort, Cornelis. 18. 56. 57.
Cortenhoeff. *33.*
Court van der Voort, P. de la (Versteigerung). *40. 51.*

Darmstadt, Galerie. 94.
Deuringer, J. G. (Sammlung). *48.*
Diemenus, Caspar. 22. 64.
Doria, Andrea (Bildnis von). 62.
Dresden, Kunsthandel. 38. *3.*
Droste, Coenraad Baron (Sammlung). *45.* 103.
Dulong (Versteigerung). *40.*
Duquesnoy, Françoys. 23.
Dürer. 53. 57.
Dussen, van der (Versteigerung). *5.*
Dyck, A. van. 58.

Edelinck, Gerard. *31.*
Elgersma, M. (Versteigerung). *51.*
Engelbrecht, Leonhard (Goldmacher). 24. 25.
Eriksberg, Sammlung Bonde (*b*).
Everdingen, Allert van. 73.

Ferreris, Bartholomeus [(Sammlung). *5.*
Fesch, Kardinal (Versteigerung). *19*
Firmin, Graf (Sammlung). *31. 32.*
Flines, Philips de (Versteigerung). *21.*
Fouquet. *40.*
Friedrich II., König von Preussen. *11. 12.*
Frisius, Fredericus. (Vergl. de Vries, Fred.)
Frisius, Simon. 34.
Frisius, Theodorus. (Vergl. de Vries, Dirck).
Fullings, Anna. 1.
Furnius, Peter. 5.

Galle, Philip. 3. 4. 6. 16.
Gauchez (Kunsthändler). *14.*
Gaunö, Schloss. 68.
Gerbier, Balthasar. 24. 26. 27. 28.
Gheyn, Jakob de. 30. 68. 69.
Giorgione. (*k*).
Goddard, Mrs. (Versteigerung). *43.*
Goltz, Jan. 1. 2.
Goltzius, Hubert. 1. 96.

Goltzius, Jacob. *32.*
Goltzius, Julius. 6.
Gotzkowsky, J. E. (Kunsthändler). *11. 12.*
Gouw, G. 34.
Govertsen, Jan (Bildnis von). 63. *6.*
Graeff, Pieter de (Sammlung). *55.*
Graet, Barent. *54.*
Grebber, Frans Pietersz de. 22. 25.
Grebber, Pieter de. 67.
Groenhoven (Sammlung). *41.*
Grootenhuys, Arent ten (Sammlung). *37.*
Guérin (Versteigerung). *56.*

Haag, Mauritshuis. 53. 56. *14. 15. 17.*
Haarlem, Städt. Museum. 55. 67. *18.*
Haarlem, Sammlung van Stolk. (*c*).
Haarlem, Cornelis van. (Vergl. Cornelisz, Cornelis).
Hals, Frans. 25. 29. 65. *18.*
Hannover, Provinzialmuseum. 94.
Harrach, Graf (Sammlung). (*l*).
Hartzheim, Jos. 2.
Hauzeur de Simony (Sammlung). *22.*
Heda, Cornelis Claesz. 25.
Heemskerck, Maerten van. 38. (*c*).
Heere, Lucas de. 62.
Hernandez, Michael. 6.
Hoeffyser, Hendrick. *33.*
Hoeffyser, Pieter Martensz. *33.*
Hoefnagel, Georg. 3.
Hogenberg, Franz. 3.
Holbein, 17.
Hooft van Vreeland (Sammlung) (*68*). 103.
Houbraken, A. 66. 67.
Houmes, Hendrick. *3. 11. 14. 17. 35. 41.*
Hove, M. ten, und Tourton, J. A. (Versteigerung). *11. 12.*
Huygens, Constantijn. 24. 28. 65.

Jansdochter, Margaretha (Frau von Goltzius). 4. 23.
Jeude, Marinus de (Versteigerung). *16.*
Ijver. *36. 40. 51.*
Innsbruck, Ferdinandeum. (*e*).
Jordaens, Jacob. 56.
Isaacsz, Isaac. *33.*
Julienne, Jean de. 34. 35. *49.*

Kaiser-Seppeler (Sammlung). *24.*
Ketel, Cornelis. 43. 60. 68.
Keyser, Thomas de. 104.
Kindert, Hester van der (Sammlung). *38.*
Kinschot, van (Versteigerung). *41. 58.*
Köln, Sammlung Peltzer. (*d*).
Kretzer, Maerten (Sammlung). *3.*
Kruyer. *35.*

Lampsonius, Dominicus. 10. 21.
Leiden, Lukas von. 5. 23. 35. 36. 37. 39. 40. 41. 42.
Lennep, Jan van (Sammlung). *15.*
Liechtenstein, Galerie. 94.
Linköping, Sammlung A. Ridderstad. 49. *23.*
Lippe, Simon IV., Graf zu. 35. 38. 40. *3.*
Lipsius, Justus. 10. 21. 64.
Locquet, P. (Versteigerung). *19.*
Looten, Govert (Sammlung). *15.*
Lovisa Ulrika, Königin von Schweden. *23.*
Lijs, Jan. 65. 66.

Mailand, Ambrosiana. 41.
Mallery, Karel de. 9.

Man, Boudewijn de (Versteigerung). *4. 11.*
Mander, Karel van. 40. 62. *8.* (Bildnis von).
Mansveld. (Versteigerung). *54.*
Mantegna. 46.
Marez, Ridder Jan de (Sammlung). *35.*
Marnix. 9.
Matham, Adriaen. 4. *30.*
Matham, Diedrick. 27. 65.
Matham, Jacob. 4. 17. 22. 24. 25. 34. 36. 37. 38. 39. *3. 30. 32.* (*d*).
Matham, Witwe von Jakob. 26. 61. *31. 32.*
Maturino. 14.
Menke (Sammlung). 67.
Mercator, Gerard. 3.
Merens, L. (Versteigerung). *43.*
Michelangelo. 11. 15. 44.
Mierevelt (Sammlung). *17.*
Molijn, Pieter de. *60. 61. 62.*
Monheim, F. (Sammlung). *22.*
Mosigkau, Damenstift. 57. *20.*
Muller & Co., F. (Kunsthändler). *16.* 103. 104.
Muller, Johan. 40.
München, Ältere Pinakothek. 31.
Münster in W., Landesmuseum. *24.*
Muziano, Girolamo. 18.

Nantes, Musée. (*f*).
Natalis, Hieronymus. 5.
New York, Historical Society. (*69*).

Oldenburg, Galerie. 32. (*g*).
Oostrum, G. van (Versteigerung). *57.*
Oranien, Moritz von. 40.
Orlers, J. J. 40.
Ortelius, Abraham. 3.
Overlander, Volckert. (Bildnis von). *55.*

Palma, Jacopo (Giovine). 18.
Paris, Sammlung Vicomte Chabert. 42. *5.*
Paris, Sammlung Baron von Schlichting. *28.*
Passaro, Bernardo. 5.
Passe, Crispin de. 27.
Peltzer, R. (Sammlung). (*d*).
St. Petersburg, Akademie. (*65*).
St. Petersburg, kaiserl. Eremitage. 49. 50. 94. *11. 12.*
Philadelphia, Sammlung P. A. B. Widener. 63. (*h*).
Pietersz, Hans (Diener von Goltzius). 23.
Pitsen, Samuel van. *33.*
Plantijn, Christoph. 5. 6. 7. 8.
Poitiers, Diana von. 96.
Pollok House. (*66*).
Pommersfelden, Sammlung Schönborn. (*i*).
Preyer, Gottfried von (Sammlung). 63. *6.*
Puteanus, Erycius. 22. 27.

Radziwill, Fürstin (Sammlung). *20.*
Raffael. 11. 15. 44.
Ravelinghen, Frans van. 6. 7.
Rembrandt. 46. 65. 67.
Rhyn, Jan Jansz (Versteigerung). *4.*
Ridderstad, Anton (Sammlung). *23.*
Rijckersen, Gijsbert. 33. *2.*
Rooyer. *51.*
Rossie Priory. (*67*).
Rotterdam, Boijmansmuseum. 57. *25.*
Rouen, Musée. 96.

Rubens. 23. 29. 56. 66.
Rudolf II., Kaiser. 27. 35. 38. *3.*

Sadeler, Jan. 3. 6. 10. 19.
Saenredam, Jan. 15. 41. *8.* (*f*). (*m*).
Sandrart, Joachim von. 2. 66.
Sanguinetti. (*k*).
Savery, Jacques (d. Ältere). 17.
Savery, Roelant. 17.
Schleissheim, Galerie. 57. *21.*
Schlichting, Baron von. *28.*
Schönborn, Graf (Sammlung). (*i*).
Schrevelius, Theodor. 2. 28.
Schwarz, Christoph. 19.
Shield, Hugh (Versteigerung). *40.*
Six, Willem (Versteigerung). *21.*
Sixtus V. (Papst). 12.
Smith, D. (Versteigerung). *40.*
Smith, John. *34.*
Spranger, B. 94. 95.
Steenkiste, Christina van (Sammlung). *50.*
Stockholm, Nationalmuseum. 94.
Stolk, J. B. van (Sammlung). (*c*)
Straaten, B. van (Sammlung). *10.*
Stradanus. 16.
Straeten, Jan van. (Vergl. Stradanus).
Stuttgart, Museum. 94.
Suchtelen, Nic. van (Versteigerung). *31. 32. 44.*
Surugue, P. L. 34. *49.*
Suycker, Nicolaes (Sammlung). *17.*
Swartsenburgh, Tobias (Bildnis von). 62. *1.*

Tayllerand-Valençay-Sagan (Versteigerung). *5.*
Tayspil, Françoys. *53.*
Tencken, Catarina. 23.
Thomasz, Claes (Silberschmied). 21.
Thott, Graf, auf Gaunö (Sammlung). 68.
Tjark, N. (Versteigerung). *35.*
Tilmans, Johann. 31. 33. 35. 37. 38, 39. 40. *3.*
Tizian. 44. 56. 57. (*d*).
Tonneman, Jeronimus (Versteigerung). *5. 23. 36.*
Tourton, J. A. (Vergl. Hove).
Tovardus, Ludovicus. 5.
Turin, Galerie. 94. (*k*).

Ülzen, Marienkirche. 49. *26.*
Utrecht, erzbischöfl. Museum. 67.
Utrecht, Museum Kunstliefde. 49. *10.*

Valckert, Werner van den. 67. 68.
Valenciennes, Musée. 33. 96.
Velde, Jan van de. 27.
Ver Loren van Themaat, P. (Versteigerung). *4.*
Verstraten, Jhr. *33.*
Verviers, Hotel de ville. 58. *22.*
Vianen, Paulus van. 31.
Vliet, J. van (Versteigerung). *21.*
Voet, Eva (Sammlung). *52. 59.*
Vogell (Bürgermeister von Duisburg). 2.
Vondel, Joost van den. 27. 28. 65.
Vos, Maerten de. 51.
Vries, Abraham de. 104.
Vries, Dirck de. 18. 23. 69.
Vries, Frederick de. 23. 27. 69. 70. *27. 29.*
Vries, Pier Antonij de. 23.
Vroom, Hendrick Cornelisz. 24.
Vulcanius. 9.

Walé, Jan. *33.*
Wassenaer, Nic. Joh. van. 27. 64.

Weely, Hans van. 20. 21.
Wibo (Sammlung). *14.*
Widener, P. A. B. (Sammlung). 63. (*h*).
Wien, Galerie Harrach. (*l*).
Wien, Galerie Liechtenstein. 94.
Wien, Sammlung G. von Preyer. 63. *6.*
Wiericx, Brüder. 8.
Wiericx, Hieronymus. 3.
Wiering. *51.*
Wieringen, Cornelis Claesz van. 25.
Wieringen. (Vergl. Cornelisz, Claes).
Wiesbaden, Museum. (*m*).
Wiesbaden, Sammlung E. Brandts. 33. (*n*).
Wilhelm V., Herzog von Bayern. 27.
Wilmerdoncx, Catharina (Sammlung). *12. 44.*
Winghen, Joos van. 27.
Winghen, Philipp van. 16. 17. 19.
Winkler (Sammlung). *4.*
Winter, de. *43.*
Wit, Johan de. 22. 27.
Witsen, J. (Versteigerung). *51.*
Wörlitz, gotisches Haus. 94.

Zomer, Jan Pietersz. *54.*
Zuccari (Brüder). 18.
Zuccaro, Federigo. 17.
Zürich, Kunsthandel. *28.*

Nachträge und Berichtigungen.

S. 42, vierte Zeile nach dem Abschnitt: Statt Abb. 3 lies: Abb. **7**.

S. 46, dritte Zeile nach dem Abschnitt: Statt Abb. 2 lies: Abb. **6**.

S. 88, Nr. 45. In dem zitierten Gedicht, Epigramm XXXIII, beschreibt Droste 1717 in seiner Sammlung das Bild folgendermaassen:

De parken (Parzen) *spinnende den draet van 's menschen leven*
Syn ons door het Penceel van Goltsius gegeven.

Möglicherweise ist im Inventar — das wahrscheinlich auch dem gedruckten Katalog von 1734 als Grundlage gedient hat — durch Flüchtigkeit bei der Beschreibung aus dem Parzenbild eine Diana geworden. Vielleicht aber handelt es sich auch um zwei verschiedene Bilder. Die erste Vermutung hat jedoch mehr Wahrscheinlichkeit für sich, da in der Beschreibung von 1717 und in dem Katalog von 1734 bis auf eine wenige Nummern die gleichen Bilder vorkommen.

S. 93, Nr. (68). Dieses Bild soll (nach der Mitteilung eines Mitgliedes der Familie Hooft van Vreeland) 1900 in Amsterdam bei Fred. Muller & Co. versteigert worden sein, ist aber in den Auktionskatalogen dieses

und des folgenden Jahres nicht zu finden. Die Firma Fred. Muller & Co. identifiziert das Bild (laut brieflicher Mitteilung) mit Nr. 151 ihres Versteigerungskataloges vom 15./16. Dezember 1908 (Sammlung Evert Moll Sr u. A.), wo von einem Einzelporträt des Abraham Boom, Bürgermeister von Amsterdam, die Rede ist, das hier dem Abraham de Vries zugeschrieben wird. Als Thomas de Keyser war es 1876 auf der historischen Ausstellung in Amsterdam gewesen; Moes, Iconographia Batava, beschreibt es als Nr. 852, 3. Falls dieses Bild, das 1642 datiert ist, wirklich identisch ist mir unserer Nr. (68), muss diese aus dem Gemäldeverzeichnis von Goltzius gestrichen werden.

Abb. 1. — 3. Christus zwischen zwei trauernden Engeln. Stich von Jacob Matham (B. 104) nach einem verschollenen Bild von Goltzius.

Abb. 2. — 11. Adam und Eva (1608). St. Petersburg, kaiserl. Eremitage.

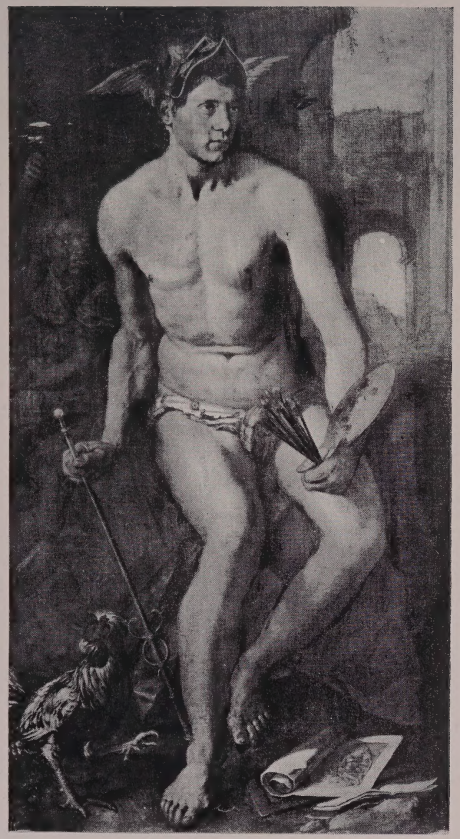

Abb. 3.—14. Merkur (1611). Haag, Mauritshuis.

Abb. 4. — 15. Minerva. Haag, Mauritshuis.

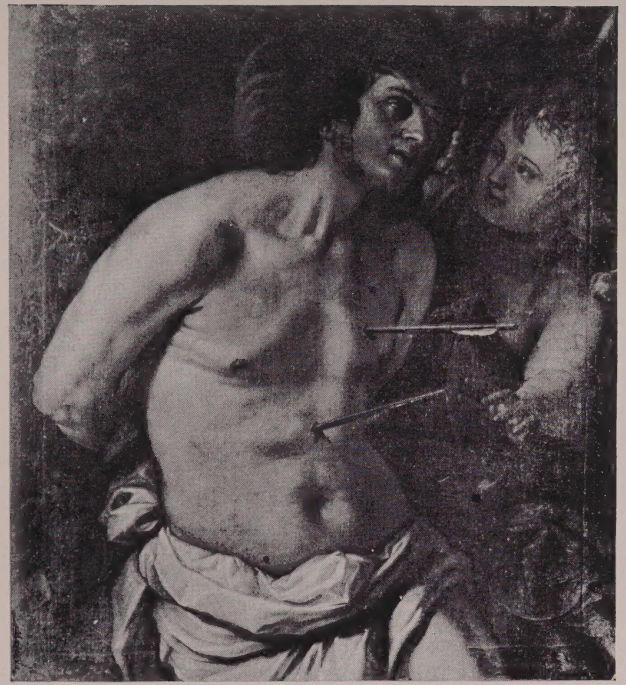

Abb. 5. — 24. Hl. Sebastian (1615). Münster i. W., Landesmuseum.

Abb. 6. — 4. Der tote Adonis (1603). Amsterdam, Rijksmuseum.

Abb. 7. — 5 Danae (1603). Paris, Vicomte Chabert.

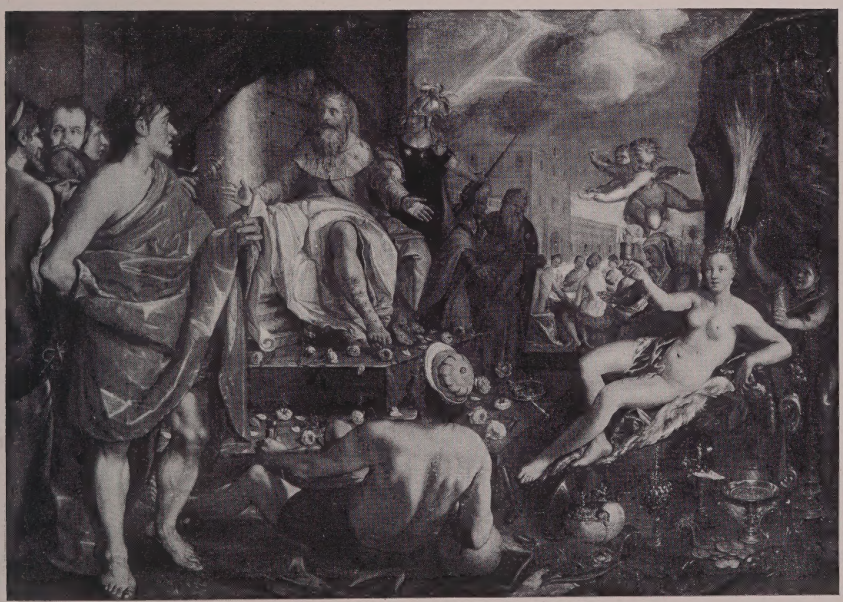

Abb. 8. — 13. Allegorie (auf die Alchimie?) (1611). Basel, öffentliche Kunstsammlung.

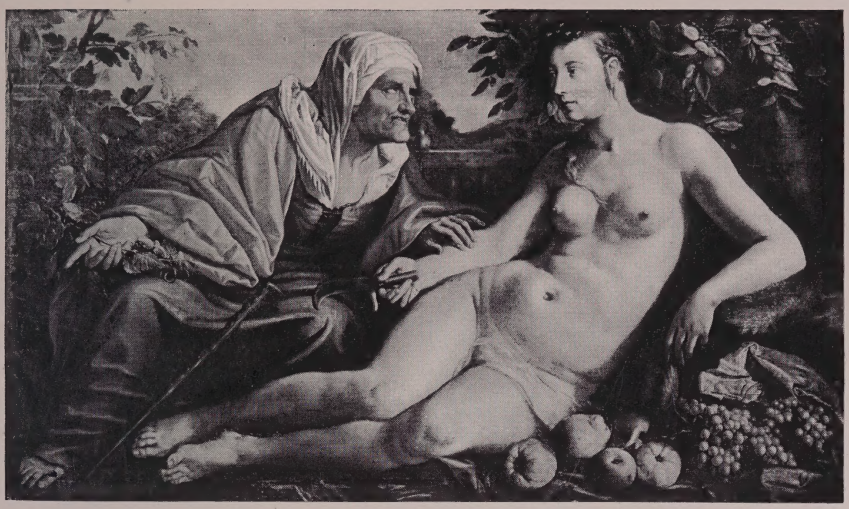

Abb. 9. — 16. Vertumnus und Pomona (1613). Amsterdam, Rijksmuseum.

Abb. 10. — 21. Venus und Adonis (1614). Schleissheim.

Abb. 11. — 25. Merkur übergiebt Juno die Augen des Argus (1615). Rotterdam, Museum Boijmans.

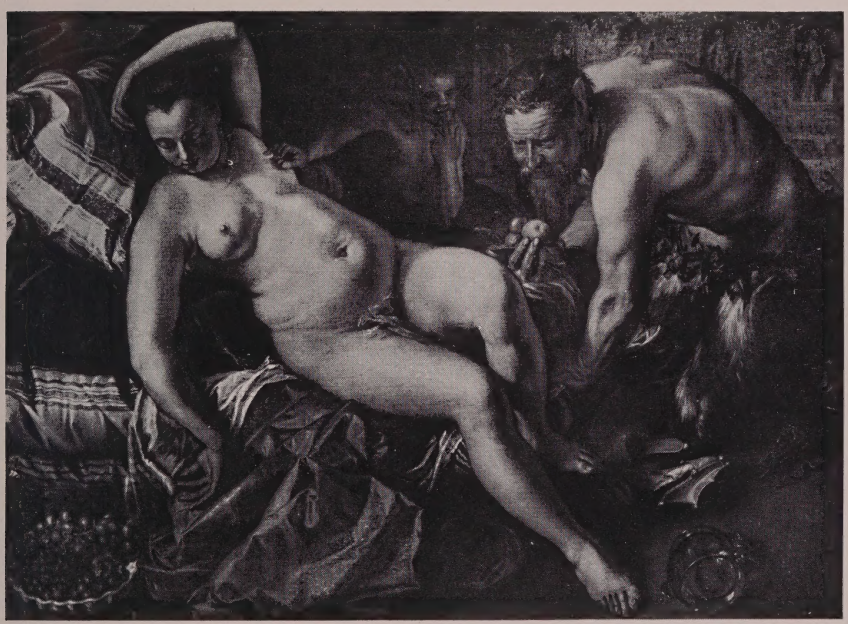

Abb. 12. — 28. Jupiter und Antiope (1612 ?). Aufbewahrungsort unbekannt.

Abb. 13. — 26. Schmerzensmann (1616).
Ülzen (Prov. Hannover), Marienkirche.

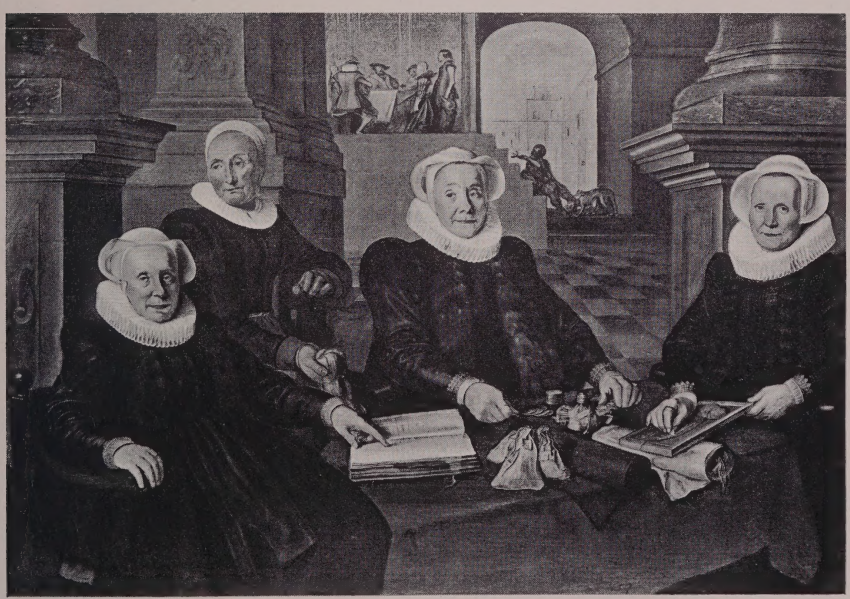

Abb. 14. Werner van den Valckert, Die Regentinnen des Leprosenhauses in Amsterdam (1624). Amsterdam, Rijksmuseum.

Abb. 15. — 32. Stich nach dem unvollendeten Selbstbildnis von H. Goltzius, Probedruck. London, British Museum. (Von der Platte gedruckt ist allein der Kopf mit dem Käppchen und der Halskrause; Gewand, Hintergrund und Umrahmung sind [durch J. Matham?] mit Feder und Pinsel hinzugezeichnet).

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00085 1804

Quellenstudien zur Holländischen Kunstgeschichte.

I. **ARNOLD HOUBRAKEN und seine „Groote Schouburgh"**, Kritisch beleuchtet von Dr. CORN. HOFSTEDE DE GROOT. 1893. gr. 8°. . . . . *f* **6.—**

II. **DE BRONNEN VAN CAREL VAN MANDER** voor „het leven der doorluchtighe Nederlandtsche en Hoogduytsche schilders" door H. E. Greve. 1903. gr. 8°. . . . . *f* **3.75**

III. **DIE URKUNDEN ÜBER REMBRANDT** (1575—1721). Neu Herausgegeben und commentirt von Dr. C. HOFSTEDE DE GROOT. 1906. gr. 8°. . . . . *f* **6.—**

IV. **ARENT DE GELDER, Sein Leben und seine Kunst,** von Dr. KARL LILIENFELD. 1914. Mit 25 Abbild. gr. 8°. *f* **5.—**

V. **KÜNSTLER-INVENTARE.** Urkunden zur Geschichte der Holländischen Kunst des XVI^ten^, XVII^ten^ und XVIII^ten^ Jahrh. von Dr. A. Bredius. Unter Mitwirkung von Dr. O. HIRSCHMANN. **Erster Teil.** 1915. Mit 2 Abbildungen und Facs. gr. 8°. *f* **7.25**
—— Dasselbe auf starkem, besserem Papier. . . . . *f* **12.—**

VI. —— Idem. **Zweiter Teil.** 1916. Mit 2 Abbildungen und Facs. gr. 8° . . . . . *f* **7.25**
—— Dasselbe auf starkem, besserem Papier . . . . . *f* **12.—**

VIII. **DAS LEHRGEDICHT DES KAREL VAN MANDER.** Text, Uebersetzung und Kommentar nebst Anhang über Manders Geschichtskonstruktion und Kunsttheorie von Dr. R. HOECKER. 1916. gr. 8°. . . . . *f* **7.50**

ARCHIEF VOOR NEDERLANDSCHE KUNSTGESCHIEDENIS. Verzameling van meerendeels onuitgegeven berichten en mededeelingen betreffende Nederlandsche schilders, plaatsnijders, bouwmeesters, juweliers, goud- en zilverdrijvers, enz., bijeengebracht door F. C. OBREEN. 1877—90. 7 Bände. 4°. Complette Sammlung . . . . . *f* **63.—**

EISLER, M., Die Geschichte eines Holländischen Stadtbildes (Haarlem). Kultur und Kunst. 1914. Mit 2 Karten und 61 Abbildungen. gr. 8°. . . . . *f* **8.75**; in Lwd. *f* **10.—**

JONGH, Johanna de, Het Hollandsche landschap in ontstaan en wording. 1904. Mit 43 Abbild. 4to. Lwd. *f* **2.—**

MARIUS, G. H., De Hollandsche schilderkunst in de 19e eeuw. 1904. Mit 1 Heliogr. und 139 Autotyp. gr. 8°. Lwd. *f* **4.75**

NOTTEN, M. van, Rombout Verhulst, beeldhouwer, 1624—1698. Een overzicht zijner werken. 1907. Mit 53 Lichtdrucken. gr. 4to. . . . . Lwd. *f* **27.50**

OUDE SCHILDERKUNST IN NEDERLAND. Schilderijen van Hollandsche en Vlaamsche meesters in raadhuizen, kleine stedelijke verzamelingen, kerken, hofjes, weeshuizen, senaatkamers enz., en in particulier bezit. Uitgezocht en beschreven door Prof. Dr. W. MARTIN en E. W. MOES. 2^er^ Jahrgang. 1912—14. Mit 72 Abbildungen. kl. fol. . . . In Lwdmappe *f* **19.50**